
A.D.
1907
ДОМАШНЯЯ БИБЛИОТЕКА Г.В.ЮДИНА




THE LIBRARY OF CONGRESS
1800

Р. ПРЁЛЬСЪ.

ЭСТЕТИКА.

(AESTHETIK)

Общія основы эстетики.—Культура.—Объ искусствѣ вообще.—Живопись.—Скульптура.—Архитектура.—Поэзія.—Пѣніе.—Музыка.—Танцы.—Сценическое искусство.

ПЕРЕВОДЪ СЪ ПОСЛѢДНЯГО НѢМЕЦКАГО ИЗДАНІЯ

В. Д. Владимирова.

ПОДЪ РЕДАКЦІЕЙ И СЪ ДОПОЛНИТЕЛЬНОЮ СТАТЬЕЮ

В. В. ЧУЙКО.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
ИЗДАНІЕ КНИГОПРОДАВЦА В. И. ГУБИНСКАГО.
1895.

ЭСТЕТИКА.

Р. ПРЁЛЬСЪ.

ЭСТЕТИКА

(AESTHETIK).

Общія основы эстетики.—Культура.—Объ искусствѣ вообще.— Живопись.— Скульптура. — Архитектура. — Поэзія.—Пѣніе.—Музыка.—Танцы.—Сценическое искусство.

ПЕРЕВОДЪ СЪ ПОСЛѢДНЯГО НѢМЕЦКАГО ИЗДАНІЯ

В. Д. Владимирова.

ПОДЪ РЕДАКЦІЕЙ И СЪ ДОПОЛНИТЕЛЬНОЮ СТАТЬЕЮ

В. В. ЧУЙКО.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
ИЗДАНІЕ КНИГОПРОДАВЦА В. И. ГУБИНСКАГО.
1895.

Типографія и Литографія В. А. Тиханова, Садовая, 27.

ОГЛАВЛЕНІЕ.

Стран.

Вступленіе.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ.

Общія основы эстетики.

ОТДѢЛЪ ПЕРВЫЙ

О психологическихъ основахъ эстетическаго воздѣйствія

ОТДѢЛЪ ВТОРОЙ.

Объ эстетическихъ отношеніяхъ природы

ОТДѢЛЪ ТРЕТІЙ.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ.

ОТДѢЛЪ ПЕРВЫЙ.

Объ искусствѣ вообще.

стр.

ОТДѢЛЪ ВТОРОЙ.

Объ искусствахъ въ частности

Очеркъ исторіи эстетики.

ВСТУПЛЕНІЕ.

§ 1. Общее понятіе объ эстетикѣ. Историческое развитіе его.

Каждое понятіе есть нѣчто производное отъ внутренняго или внѣшняго опыта,—прямо или косвенно. Поэтому понятія развиваются и осложняются, подобно опыту пріобрѣтаемому человѣкомъ въ ходѣ его культурнаго развитія, притомъ — чѣмъ обширнѣе область явленій охватываемыхъ понятіемъ, тѣмъ многообразнѣе будетъ его развитіе. Это относится между прочимъ и къ понятію объ *эстетикѣ*.

Не во всѣ времена подъ этимъ названіемъ понимали одно и то же. Еще задолго до возникновенія самого понятія объ эстетикѣ, были произведены изслѣдованія, которыя въ настоящее время были бы отнесены къ эстетическимъ. Вмѣстѣ съ постепеннымъ развитіемъ самого понятія, расширялась и область эстетики, и въ этомъ отношеніи едва ли могутъ быть установлены строго опредѣленные предѣлы. Къ тому же эстетикѣ скорѣе вредило то, что ее разсматривали какъ часть философской системы совершенно замкнутой и законченной. Это придало ей какой-то догматическій, доктринерскій характеръ и сдѣлало эту область знанія доступной лишь немногимъ избраннымъ.

Тѣмъ не менѣе и въ настоящее время нельзя считать эстетическія понятія вполнѣ исчерпанными и сферу ими охватываемую вполнѣ опредѣлившеюся: развитіе ихъ идетъ рука объ руку съ развитіемъ познаній о природѣ и человѣческомъ духѣ, а также съ развитіемъ искусствъ. Конечно, это послѣднее является самымъ важнымъ моментомъ, но оно само находится въ зависимости отъ первыхъ двухъ. Если природа даетъ возможность отвлеченія эстетическихъ понятій, то все же лишь благодаря искусствамъ понятія эти могли сдѣлаться предметомъ научнаго изслѣдованія.

Не менѣе важно однако изученіе человѣческаго духа, потому что въ сущности все, что мы называемъ эстетическимъ, имѣетъ значеніе только по отношенію къ нему. Не реальныя соотношенія предметовъ, но лишь субъективныя впечатлѣнія получаемыя отъ нихъ могутъ имѣть эстетическое значеніе. Только то, что можетъ служить предметомъ чистаго созерцанія относится къ искусству, потому что всѣ остальныя свойства предметовъ не представляютъ никакого эстетическаго интереса; оно должно сознательно отвлекаться отъ нихъ, чтобы не нарушить эстетическаго воздѣйствія. Наоборотъ эстетическія свойства предметовъ не имѣютъ никакого значенія при изслѣдованіи и пониманіи законовъ реальныхъ соотношеній и причинной связи между ними.

Поэтому, ближайшею нашею задачею является выясненіе того, какимъ образомъ лишь чувственныя созерцанія, и только они, могутъ имѣть эстетическое значеніе для человѣческаго духа и притомъ только для него.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ.

ОБЩІЯ ОСНОВЫ ЭСТЕТИКИ.

ОТДѢЛЪ ПЕРВЫЙ.

О психологическихъ основахъ эстетическаго воздѣйствія.

---

§ 2. Чувственныя представленія. Субъективная и объективная сторона ихъ.

Безъ чувственнаго впечатлѣнія нѣтъ представленія, безъ представленія нѣтъ понятія, сознанія. Хотя существуетъ множество представленій, которыя непосредственно не вытекаютъ ни изъ какого чувственнаго впечатлѣнія, но косвенно—всегда; такія представленія бываютъ или повторенія другихъ, которыя непосредственно основаны на чувственныхъ впечатлѣніяхъ, т. е. воспроизведенныя представленія, или же они являются отвлеченіями отъ нихъ подобно понятіямъ. Многія проявленія сознанія не могутъ считаться простыми представленіями; но всѣ они суть лишь настолько осложненныя представленія, что чувственное происхожденіе ихъ не можетъ быть констатировано безъ

болѣе или менѣе глубокого анализа соотношеній между субъектомъ и объектомъ представленія.

Строго говоря, безъ этого анализа, безъ пониманія или хотя бы смутнаго сознанія этихъ отношеній всякое представленіе всегда останется чувственнымъ и пассивнымъ. Только тогда, когда человѣкъ хоть сколько нибуть выяснилъ себѣ соотношеніе между его собственнымъ «я» и внѣшнимъ объектомъ, можетъ быть рѣчь о представленіи, какъ о сознательномъ актѣ мышленія; безъ этого выясненія существуютъ лишь простыя пассивныя ощущенія.

Это выясненіе первоначально совершается путемъ опыта, пріобрѣтаемаго человѣкомъ съ самаго ранняго дѣтства. Затѣмъ, оно становится привычкой. Тѣмъ не менѣе, какова бы ни была сущность сознанія, мышленія, несомнѣнно то, что первоисточникомъ его являются внѣшнія впечатлѣнія—причемъ безразлично, будемъ ли мы считать, идеи врожденными или нѣтъ; какъ извѣстно, это вопросъ неразрѣшимый и къ тому же безразличный для насъ въ томъ отношеніи, что эстетическія потребности человѣческой души, эстетическая дѣятельность ея немыслима помимо внѣшнихъ образовъ. Пояснимъ нашъ взглядъ примѣромъ. Слѣпорожденный несомнѣнно обладаетъ наслѣдственною способностью къ полученію свѣтовыхъ впечатлѣній и въ душѣ его несомнѣнно могли бы возникать зрительныя представленія и всѣ тѣ идеи, которыя ими вызываются, если бы его механизмъ зрѣнія не былъ поврежденъ. Но разъ онъ поврежденъ, то вся душевная работа, которая обусловливается зрительнымъ актомъ, исчезаетъ; ни зрительныхъ представленій, ни зрительныхъ идей, если можно такъ выразиться, въ слѣпорожденномъ быть не можетъ и всѣ эстетическія потребности въ этой сферѣ въ немъ спятъ.

Для насъ важно констатировать лишь одинъ безспорный, незыблемый психологическій фактъ, стоящій внѣ всякихъ сомнѣній и пререканій, признаваемый представителями всѣхъ направленій въ психологіи; умственная дѣятельность человѣка сводится къ взаимо-дѣйствію субъекта и объекта, точнѣе къ вырабатыванію извѣстныхъ отношеній мыслящаго субъекта къ мыслимому объекту, все равно будетъ ли этотъ объектъ внѣшнимъ, или внутреннимъ образомъ, или чувствомъ, явленіемъ, фактомъ, или фантазіей. Не менѣе безспорно и то, что какъ бы глубоко ни ушелъ человѣкъ въ своемъ субъективизмѣ, образы видимые его внутреннимъ окомъ, все-таки болѣе или менѣе сходны съ образами реальными, и фантазія сводится лишь къ комбинированію чертъ, совмѣстно не встрѣчающихся въ природѣ.

Исходнымъ пунктомъ эстетической дѣятельности человѣческой души являются преимущественно внѣшнія образы, представленія извнѣ, а сущность этой дѣятельности сводится къ установленію гармоническихъ отношеній между этими образами и субъективными идеями человѣка—какого бы происхожденія онѣ ни были.

Объекты, которые представляются субъекту только въ отношеніи времени и пространства являются ничѣмъ не связанными между собою и съ нимъ; они совершенно свободны отъ него, какъ онъ независимъ отъ нихъ. Такого рода объекты могутъ быть названы свободными и могутъ быть для мыслящаго субъекта только предметомъ созерцанія Это суть объекты, которые представляются субъекту въ формѣ ощущеній, при чемъ онъ создаетъ причинную связь между ними и свои отношенія къ нимъ; это объекты такого рода, которые приводятъ субъекта въ совершенно опредѣленное состояніе чувства и мысли.

Что касается вліянія воли играющей столь значительную роль въ познавательной дѣятельности человѣческаго ума, то въ дѣятельности представленія значеніе ея очень ограниченное и всегда косвенное. Какъ извѣстно, чрезвычайно трудно воспроизвести усиліями воли извѣстное чувственное представленіе, тогда какъ при извѣстныхъ условіяхъ, напримѣръ во снѣ, такое воспроизведеніе, помимо нашей воли, совершается сплошь и рядомъ. Въ этомъ отношеніи, однако, весьма многое зависитъ отъ индивидуальныхъ особенностей человѣка: отъ степени развитія способности волеваго воспроизведенія чувственныхъ представленій зависитъ, между прочимъ, степень художественнаго таланта. Весьма вѣроятно, что первоначально способность волеваго воспроизведенія чувственныхъ представленій была развита въ человѣкѣ сильнѣе и что онъ постепенно утратилъ ее по мѣрѣ того, какъ возрастало значеніе идей для его сознанія.

§ 3. О различіи чувственныхъ представленій.

Чувственныя представленія, смотря по отношенію своему къ субъекту, бываютъ, какъ уже было упомянуто выше, или свободными объективными, или же несвободными, состоящими въ опредѣленныхъ отношеніяхъ къ душевному міру человѣка, и въ такомъ случаѣ вызывающія въ немъ извѣстныя ощущенія. Но каковы бы они не были, способы воздѣйствія внѣшняго міра на человѣка весьма ограничены. Существуетъ всего пять родовъ чувственныхъ представленій: осязательныя, вкусовыя, обонятельныя, зрительныя и слуховыя.

Чувство осязанія является самымъ общимъ, самымъ первобытнымъ и потому должно считаться основнымъ чув-

ствомъ всей животной жизни. И для человѣка оно во многихъ отношеніяхъ является чувствомъ основнымъ: это первое изъ чувствъ, обнаруживающееся въ сознаніи, и кромѣ того всѣ остальныя чувства въ большей или меньшей степени связаны съ нимъ и отъ него зависятъ. Въ контролированіи представленій, доставляемыхъ ими, оно едва ли не играетъ самой важной роли: вмѣшательство его имѣетъ рѣшающее значеніе при констатированіи всѣхъ пространственныхъ отношеній и реальности чувственныхъ впечатлѣній вообще.

Въ отношеніи чувства осязанія яснѣе всего проявляется различіе между свободными объективными представленіями и ощущеніями. Оно одно уже въ состояніи дать наглядное понятіе о различіи между внутреннимъ и внѣшнимъ міромъ. Ощущеніе теплотное, напримѣръ, принадлежитъ къ числу субъективныхъ представленій, тогда какъ чувство тактильное несомнѣнно объективно. Конечно, представленія, доставляемыя намъ осязаніемъ, ничтожны въ сравненіи съ тѣми, которыя доставляются намъ зрѣніемъ, но оно нагляднѣе зрѣнія убѣждаетъ насъ въ существованіи внѣшняго міра.

Въ противуположность осязанію,—основному чувству человѣка,—зрѣніе и слухъ считаются чувствами высшими, промежуточную же ступень занимаютъ вкусъ и обоняніе. Зрѣніе и слухъ играютъ самую важную роль въ душевномъ развитіи человѣка и въ зависимости отъ нихъ находятся всѣ высшія проявленія человѣческой души. Хотя содѣйствіе осязанія является во многихъ случаяхъ необходимымъ, но само по себѣ оно никогда не могло бы повести къ высокому развитію мыслительной дѣятельности человѣка и эстетическихъ его потребностей.

Зрѣніе служитъ главнымъ способомъ созерцанія внѣш-

няго міра и пространственныхъ отношеній, разнообразіе которыхъ безконечно. Ни въ какой другой сферѣ критическая способность не доходитъ до такой степени, какъ въ сферѣ зрительныхъ представленій. Достаточно вспомнить о вѣсахъ, о термометрѣ, о барометрѣ и проч.

Чувство *слуха* является преимущественно средствомъ для созерцанія отношеній времени, а не пространства. Внутренній міръ сознанія, движенія, процессы, ощущенія и идеи, возникающія въ душѣ, главнымъ образомъ проявляются чрезъ посредство этого чувства, которое еще болѣе чѣмъ чувство зрѣнія можетъ быть названо культурнымъ. Сама природа доставляетъ ему мало матеріала. Высшимъ проявленіемъ его и въ то же время самымъ совершеннымъ чувственнымъ выраженіемъ является человѣческая рѣчь—продуктъ культуры, подобно большинству остальныхъ явленій, входящихъ въ сферу слуховыхъ ощущеній.

Если въ силу этого между зрѣніемъ и слухомъ существуетъ нѣкоторая противуположность, то съ другой стороны они тѣсно связаны между собой, стремятся соединить одно съ другимъ, дополнить и замѣнить одно другимъ. Такъ, устная рѣчь изъ слуховой сферы можетъ быть перенесена въ зрительную, т. е. превратиться въ рѣчь письменную, и въ этомъ смыслѣ она дополняется, а во многихъ случаяхъ и вполнѣ замѣняется. Съ другой стороны, письменная рѣчь, въ сущности, есть ни что иное, какъ неслышный разговоръ. Точно также мимика относится къ сферѣ зрительной, хотя она является прямымъ дополненіемъ рѣчи и пѣнія, а иногда и замѣною ихъ, на чемъ и основано сценическое искусство.

И остальныя чувства нерѣдко дополняютъ и замѣняютъ другъ друга, чувство же осязанія дополняетъ всѣ.

§ 4. Эстетическое значеніе и различія чувственныхъ представленій.

Выше было указано на различія чувственныхъ представленій для человѣческаго духа вообще; поэтому невольно возникаетъ вопросъ: имѣетъ ли это различіе эстетическую важность?

Искусство въ этомъ отношеніи идетъ еще дальше, чѣмъ природа, хотя въ сущности его пріемы сходны съ пріемами самой природы: оно, подобно ей, вліяетъ на человѣка посредствомъ внѣшнихъ впечатлѣній, различающихся между собою соотвѣтственно различіямъ между чувственными представленіями. Эстетическое созерцаніе, какъ намъ извѣстно изъ вступленія, является созерцаніемъ чисто чувственнымъ и притомъ такимъ, которое имѣетъ значеніе для душевной жизни. Представленія не свободныя, не достаточно объективныя, скорѣе являются нарушающими эстетическое созерцаніе и служатъ лишь для выясненія причинныхъ отношеній чувственныхъ представленій. Отсюда слѣдуетъ, что созерцаніе, для того, чтобы быть чистымъ, должно быть въ то же время и свободнымъ.

Этому требованію удовлетворяютъ лишь представленія, вызываемыя двумя высшими чувствами: зрѣніемъ и слухомъ. Правда, говорятъ иногда также о красотѣ запаховъ, но уже самая неопредѣленность этого понятія свидѣтельствуетъ о томъ, что оно по существу своему ошибочно, т. е. что эстетическій терминъ примѣненъ неправильно. Но даже если и допустить, что вкусъ и обоняніе могутъ быть отнесены къ свободнымъ объективнымъ чувствамъ, то уже исключительная принадлежность ихъ къ физической сферѣ человѣка лишаетъ всѣ ихъ проявленія всякаго эстетическаго интереса. То же самое относится и къ объек-

тивному чувству осязанія и никогда эти три чувства не служили основами художественнаго воспроизведенія.

Созерцаніе, въ строгомъ смыслѣ слова, могло бы быть доставляемо только чувствомъ зрѣнія и нѣтъ сомнѣнія, что понятіе о созерцаніи въ другихъ сферахъ перенесено изъ сферы зрительной; но въ болѣе широкомъ смыслѣ подъ созерцаніемъ нужно разумѣть все, что является человѣческому духу на почвѣ отношеній пространства и времени, безъ вмѣшательства идейныхъ осложненій. Въ эстетическомъ смыслѣ созерцаніе возбуждается только зрѣніемъ и слухомъ и потому только и существуютъ искусства, которыя основаны или на первомъ, или на второмъ, или на обоихъ совмѣстно.

§ 5. Значеніе чувства осязанія для эстетическихъ воздѣйствій.

Хотя субъективныя чувства (осязаніе, вкусъ и обоняніе) имѣютъ второстепенное значеніе для душевной дѣятельности человѣка и не имѣютъ никакого эстетическаго значенія, то все же они могутъ косвенно усиливать эстетическое дѣйствіе обоихъ высшихъ чувствъ или же стѣснять и ослаблять его, такъ какъ они играютъ большую роль въ томъ, что мы называемъ настроеніемъ и самочувствіемъ. Общеизвѣстенъ фактъ, не требующій никакого дальнѣйшаго объясненія, что подавленное настроеніе чрезвычайно ослабляетъ воспріимчивость къ эстетическимъ впечатлѣніямъ и, напротивъ, воодушевленное состояніе настолько же усиливаетъ его. Одинъ и тотъ же ландшафтъ производитъ на насъ хорошее или дурное впечатлѣніе, смотря по тому, созерцаемъ ли мы его при свѣжемъ, чистомъ воздухѣ или же въ душный день, когда ощущается приближеніе непогоды.

Объективное чувство осязанія имѣетъ большое вліяніе на эстетическія воздѣйствія, хотя оно само таковыхъ производить не можетъ.

При всякомъ эстетическомъ наслажденіи, какъ и при всякой художественной дѣятельности, принимаютъ участіе, какъ чувственная, такъ и духовная жизнь человѣка, и въ большинствѣ случаевъ невозможно строго разграничить, что принадлежитъ одной и что другой, такъ какъ никогда нельзя отдѣлить художественную мысль отъ художественной техники. Идейный моментъ столь сильно участвуетъ во всякомъ художественномъ воспроизведеніи, что художественная техника можетъ быть предметомъ обученія только до извѣстной степени, и самое техническое исполненіе отчасти является принадлежностью духовной дѣятельности, составною частью художественнаго творчества.

Насколько различны отношенія обѣихъ этихъ дѣятельностей въ различныхъ искусствахъ, настолько различна степень чувства осязанія въ художественной дѣятельности. Оно тѣмъ ничтожнѣе, чѣмъ большую роль въ художественномъ воспроизведеніи играетъ идейное творчество, и тѣмъ значительнѣе, чѣмъ больше зависимость творчества отъ техническаго исполненія. Пока поэтъ или композиторъ заняты воспроизведеніемъ своихъ твореній на бумагѣ, чувство осязанія не принимаетъ никакого участія въ художественной дѣятельности, такъ какъ техника письма не имѣетъ съ ними рѣшительно ничего общаго. Но въ такомъ видѣ художественныя произведенія еще никоимъ образомъ не могутъ считаться завершенными въ смыслѣ своего эстетическаго воздѣйствія, и въ тѣхъ искусствахъ, которыя служатъ для его осуществленія, каковы напримѣръ: инструментальная музыка, пѣніе, драматическое ис-

кусство и др., выступаетъ участіе чувства осязанія въ большей или меньшей степени. Въ пластическихъ искусствахъ участіе это сосредоточивается въ ловкости руки; оно проявляется въ умѣніи владѣть кистью или рѣзцомъ. Въ художественныхъ воспроизведеніяхъ совершающихся во времени, играетъ особенную роль мышечное чувство въ органахъ рѣчи, а также въ другихъ частяхъ тѣла.

Участіе чувства осязанія въ художественномъ воспроизведеніи состоитъ, главнымъ образомъ, въ томъ, что оно руководитъ необходимыми тѣлесными движеніями, контролируетъ ихъ, въ чемъ ему въ значительной мѣрѣ содѣйствуютъ зрѣніе и слухъ. Оно указываетъ человѣческому духу причинную связь этихъ движеній, не смотря на то, что пониманіе этой связи всегда остается, такъ сказать, инстинктивнымъ; мало того, эта безсознательность является даже необходимымъ условіемъ всякаго художественнаго воспроизведенія.

Весьма большое значеніе при сужденіи причинныхъ связей и контроля внѣшнихъ движеній имѣетъ то обстоятельство, что тактильное и мышечное чувства до извѣстной степени переносятся съ осязающихъ или двигающихся частей тѣла на тѣ предметы, къ которымъ они прикасаются. Если прикоснуться палочкой къ какому нибудь твердому тѣлу, то получается ясное тактильное ощущеніе въ мѣстѣ прикосновенія палочки и въ то же время другое ощущеніе въ мѣстѣ прикосновенія руки къ палочкѣ. Это послѣднее, однако, обнаруживается лишь въ томъ случаѣ, когда связь между рукою и палочкою не вполнѣ неподвижна. Несмотря на всю ясность факта, причинная связь ощущаемыхъ явленій для насъ совершенно непонятна: ничтожное измѣненіе во внѣшнихъ условіяхъ вызываетъ рѣзкое различіе въ проявленіи, и хотя мы путемъ навыка

овладѣваемъ этими различіями, никакого сознательнаго отношенія къ нимъ въ насъ нѣтъ. Достаточно привести для примѣра, то, какую огромную роль играютъ тактильныя ощущенія при игрѣ на струнныхъ инструментахъ: они руководятъ воспроизведеніемъ звуковъ и контролируютъ мышечные акты, необходимые для этого воспроизведенія; они даютъ возможность довести мышечныя движенія до поразительной увѣренности, точности и бѣглости. Причинная связь этихъ движеній совершенно ясна исполнителю, но сущность ея для него въ то же время вполнѣ непонятна.

§ 6. О непосредственности эстетическихъ воздѣйствій и участіе въ нихъ умственной дѣятельности.

Спрашивается, всегда ли эстетическія воздѣйствія совершенно непосредственны? Наблюденія какъ надъ дѣтьми и взрослыми, такъ и надъ цѣлыми народами, наглядно доказываютъ, что на этотъ вопросъ нужно отвѣтить отрицательно. Въ раннемъ дѣтствѣ ребенокъ совершенно не воспріимчивъ къ эстетическимъ впечатлѣніямъ; у различныхъ дѣтей эстетическая воспріимчивость развивается далеко не въ одинаковой степени, и, наконецъ, то, что мы называемъ эстетическою воспріимчивостью, не только у дѣтей, но и у многихъ взрослыхъ иногда весьма рѣзко отличается отъ эстетической воспріимчивости людей съ художественнымъ развитіемъ: иногда то, что первые находятъ прекраснымъ, вторые считаютъ некрасивымъ и безвкуснымъ, и наоборотъ. У многихъ, даже весьма развитыхъ людей, художественная воспріимчивость ограничивается одной какой либо сферой; во всѣхъ же другихъ она совершенно не проявляется. Кромѣ того, нѣкоторыя эстетическія воздѣйствія относящіяся къ формѣ, цвѣту и

проч., иногда совершенно теряютъ свою силу и замѣняются другими: достаточно вспомнить о перемѣнахъ моды.

Несомнѣнно, слѣдовательно, что эстетическія воздѣйствія не являются чѣмъ-то зависящимъ отъ внѣшнихъ условій, чѣмъ то строго закономѣрнымъ и абсолютнымъ, но зависятъ отъ степени душевной воспріимчивости, которая можетъ быть весьма различна уже отъ природы, которая должна быть пробуждаема, развиваема и совершенствуема. Несомнѣнно, съ другой стороны, что при всякомъ эстетическомъ воздѣйствіи существуетъ непосредственный моментъ, всегда предполагающій однако дѣятельность созерцающаго духа; если прослѣдить, однако, этотъ моментъ до его первоначальнаго источника, то вліяніе его, въ сущности окажется совершенно ничтожнымъ сравнительно съ значеніемъ духовной дѣятельности человѣка. Чувственныя представленія, какъ уже было замѣчено выше, непосредственно воспринимаются нами только въ формѣ простыхъ ощущеній. Поэтому ощущенія эти имѣютъ совершенно ничтожное значеніе, не только въ сложныхъ процессахъ, совершающихся въ человѣческомъ умѣ, то даже и въ обыкновенномъ созерцаніи.

Зрительныя и слуховыя представленія имѣютъ въ началѣ второстепенное значеніе для сознанія. Но когда субъектъ начинаетъ отличать себя отъ объектовъ представленія,—что всегда совпадаетъ съ тѣмъ временемъ, когда онъ начинаетъ различать и объекты собственнаго сознанія,—то и они получаютъ для него болѣе опредѣленное значеніе и, какъ таковые, въ свою очередь производятъ на него непосредственное дѣйствіе, всегда, однако, являющееся результатомъ развитія способности различенія, т. е. анализа. Но и теперь еще это дѣйствіе будетъ очень слабымъ—до развитія иной высшей способности мышленія, а именно

способности сопоставленія, объединенія, т. е. сиктеза Только эта способность даетъ намъ возможность постигнуть многообразіе отношеній, существующихъ между различными объектами нашего сознанія и точнѣе оцѣнить ихъ значеніе. Пока субъектъ не въ состояніи отличить какой-либо объектъ, производящій, напримѣръ, зрительное представленіе—будь то хоть мадонна Рафаэля—отъ другихъ объектовъ, также производящихъ зрительное представленіе, хотя совершенно иного рода, до тѣхъ поръ всѣ исходящія отъ этого объекта свѣтовыя впечатлѣнія сольются въ одномъ общемъ, крайне смутномъ впечатлѣніи; но даже съ появленіемъ анализа впечатлѣнія эти ничѣмъ не будутъ отличаться отъ впечатлѣній палитры, запачканной цвѣтными пятнами.

Отсюда становится понятнымъ, что объекты сознанія и ихъ соотношенія пріобрѣтаютъ опредѣленное значеніе лишь съ большою постепенностью въ силу развивающейся дѣятельности духа и, если они впослѣдствіи производятъ уже непосредственное вліяніе, между прочимъ эстетическое, то опять-таки только лишь въ силу и по мѣрѣ развитія высшихъ, наиболѣе сложныхъ способностей мышленія.

Какъ дѣятельность мысли, такъ и воздѣйствіе на нее объектовъ всегда являются результатами чисто-физіологическихъ процессовъ, хотя должно сознаться, что въ стремленіи свести душевныя свойства къ простымъ физіологическимъ актамъ физіологи пошли слишкомъ далеко. Если, напримѣръ, мы пожелали бы или могли объяснить сущность смѣшнаго при помощи физіологическаго процесса, лежащаго въ основѣ смѣха, то на самомъ дѣлѣ эстетическое дѣйствіе и значеніе смѣшного этимъ нисколько не разъяснилось бы, потому что смѣхъ является результатомъ

смѣшного, но отнюдь не есть смѣшное. Человѣкъ можетъ считать извѣстное явленіе крайне смѣшнымъ, но при этомъ даже не улыбнется, точно такъ же, какъ онъ можетъ быть въ большомъ горѣ и не заплачетъ. Смѣхъ и слезы являются рефлективными актами чисто-физіологическаго свойства, находящимися въ подчиненіи у душевныхъ процессовъ; поэтому смѣхъ самъ по себѣ вовсе не можетъ считаться эстетическимъ дѣйствіемъ и никоимъ образомъ не можетъ приравниваться къ тому сложному психологическому понятію, которое называется въ эстетикѣ «смѣшное».

§ 7. Воспринимающая дѣятельность духа. Воспроизведеніе и ассоціація чувственныхъ представленій. Образованіе понятій и рѣчи,

Если способность представленія доставляетъ сознанію объекты, то, тѣмъ не менѣе, послѣдніе могутъ быть усваиваемы и познаваемы лишь посредствомъ воспринимающей дѣятльности духа. Только благодаря этой дѣятельности, всѣ явленія и соотношенія явленій, какъ и вообще всѣ сознаваемые факты становятся дѣйствительно объектами сознанія, такъ какъ помимо нея они остаются не различенными между собою и сливаются съ вызванными ими ощущеніями.

Дѣятельность эта, какъ уже было замѣчено, обнаруживается въ двухъ формахъ: анализа и синтеза. Аналитическая форма воспріятія состоитъ въ различеній явленій и ихъ соотношеній; синтетическая—въ возсоединеніи ихъ. При участіи воли возсоединеніе это становится совершенно сознательнымъ и цѣлесообразнымъ. Соотношеніе различія лежитъ въ основѣ всѣхъ другихъ соотношеній, составляющихъ предметъ созерцанія, такъ что объектъ

или явленіе, которыя не могутъ быть различаемы отъ другихъ объектовъ или явленій, никогда не могутъ быть восприняты въ какомъ-либо иномъ соотношеніи; способность различенія есть, такимъ образомъ, самая основная форма воспринимающей дѣятельности. Но человѣческій духъ различаетъ лишь для того, чтобы снова возсоединить, въ чемъ и заключается собственно *пониманіе*, если только это возсоединеніе производится цѣлесообразно.

До сихъ поръ мы имѣли въ виду лишь тѣ чувственныя представленія, которыя основаны на впечатлѣніяхъ и потому соотвѣтствуютъ дѣйствительности. Указанныя способности мышленія—анализъ и синтезъ—имѣли бы, однако, очень ограниченное значеніе, если бы дѣятельность ихъ ограничивалась исключительно сферой внѣшнихъ впечатлѣній, но какъ только воспринимающая дѣятельность мышленія обнаружилась, она распространяется и на тѣ представленія, которыя, хотя и произошли отъ чувственныхъ, но пріобрѣли уже полную отъ нихъ независимость; она воспроизводитъ, *репродуцируетъ* ихъ. Хотя она и зависитъ отъ свойствъ этихъ представленій, по скольку они обусловливаются характеромъ ихъ происхожденія, но въ отношеніи ихъ сопоставленія, послѣдовательности и цѣлостности—она совершенно свободна; отсюда возможность свободнаго творчества, на которомъ зиждется вся человѣческая культура, какъ ни ограничена эта возможность. Ею обусловливается то, что называютъ *творческой фантазіей*, а слѣдовательно и *искусство*.

Въ цѣлесообразномъ пользованіи этой свободой творчества дѣятельность представленія на столько-же усиливается дѣятельностью восприниманія, т. е. анализомъ и синтезомъ, насколько эта послѣдняя—цѣлесообразнымъ воспроизведеніемъ и ассоціаціею чувственныхъ представленій. Хотя

эти послѣднія и обоснованы на рефлекторной дѣятельности мозга, но сама эта дѣятельность въ свою очередь можетъ быть усилена и возбуждена другими душевными функціями. Вліяніе, которое производятъ эти функціи на воспроизведеніе и ассоціацію чувственныхъ представленій, правда, всегда косвенно и весьма ограниченно, но оно достаточно для того, чтобы придать имъ цѣлесообразное направленіе, и въ силу этого оно поддерживаетъ воспринимающую дѣятельность, заставляя ее, независимо отъ внѣшнихъ чувственныхъ впечатлѣній, воспроизводить въ сознаніи репродуцированные или фантастическіе образы въ вполнѣ цѣлесообразной формѣ.

Тѣмъ не менѣе какъ бы не было значительно вліяніе репродуцированія чувственныхъ представленій независимо отъ внѣшнихъ воздѣйствій, оно было бы далеко не достаточно для объясненія культурнаго развитія человѣка, потому что и высшія животныя способны къ такому воспроизведенію, а между тѣмъ въ животномъ мірѣ мы не наблюдаемъ ни малѣйшихъ слѣдовъ культуры. Животное различаетъ, сравниваетъ, комбинируетъ, заключаетъ и познаетъ, вспоминаетъ о прежнихъ представленіяхъ и познаніяхъ—но не въ силахъ возвыситься надъ своими чувственно-тѣлесными интересами. Говорили, правда, о художественныхъ инстинктахъ животныхъ, напримѣръ, о постройкахъ гнѣздъ, и т. п., но достовѣрно, что они не имѣютъ никакого эстетическаго значенія, доказательствомъ чему можетъ служить уже то, что такая дѣятельность проявляется у животныхъ, стоящихъ на низкой ступени развитія, и кромѣ того эти проявленія слишкомъ тѣсно связаны съ чисто тѣлесными потребностями.

Быть можетъ животнымъ и доступно образованіе идей—понятій, но нѣтъ никакого сомнѣнія, что они лишены спо-

собности дать этимъ идеямъ внѣшнія, чувственныя, легко воспроизводимыя и легко сообщающіяся другимъ выраженія. Человѣкъ нашелъ возможность выражать самымъ совершеннымъ способомъ свои идеи въ сферѣ слуховыхъ ощущеній—въ звукѣ и въ тонѣ. Мимика, хотя и является быть можетъ первоосновой выраженія идей, но она скорѣе является языкомъ чувствъ, чѣмъ понятій, а письмена предполагаютъ уже вполнѣ развившуюся разговорную рѣчь.

Для нашей цѣли нѣтъ надобности изслѣдовать вопросъ о развитіи понятій и рѣчи, намъ достаточно указать на то, что человѣкъ уже въ теченіи тысячелѣтій пользуется тѣмъ способомъ воспроизведенія звуковъ, который называется рѣчью, для выраженія идей, какъ самыхъ простыхъ, такъ и самыхъ сложныхъ.

Только съ появленіемъ строго опредѣленныхъ понятій и съ развитіемъ рѣчи человѣку дается необходимая основа для культурнаго развитія. Лишь благодаря понятіямъ, объекты и явленія, а равно и соотношенія ихъ получаютъ должное значеніе для сознанія, т. е. человѣкъ получаетъ способность дать себѣ отчетъ о явленіяхъ внѣшняго и внутренняго міра, а равно и возможность обратнаго воздѣйствія на этотъ міръ. Сущность этого процесса и называется *идеей.*

Въ этомъ отношеніи громадную роль играетъ человѣческая воля; она имѣетъ значеніе не только при воспроизведеніи и ассоціаціи понятій и для ихъ звуковыхъ выраженій (хотя весьма вѣроятно — вначалѣ существовало обратное отношеніе), но и въ томъ, что человѣческій духъ при образованіи понятій можетъ восходить отъ частнаго къ общему и отъ общаго къ частному — по произволу. Примѣръ ребенка ясно доказываетъ намъ, что въ первоначальныхъ стадіяхъ развитія сознанія не существуетъ

способности различенія и нѣтъ волевыхъ актовъ, которые участвовали бы въ разграниченіи понятій, и въ то же время понятія ребенка настолько общи, что они примѣняются къ различнымъ индивидуальнымъ проявленіямъ совершенно одинаково. Такъ, напримѣръ, ребенокъ обозначаетъ звукомъ: «вау-вау» только ту собаку, которую онъ видитъ ежедневно, затѣмъ онъ тѣмъ же звукомъ обозначаетъ всѣхъ другихъ собакъ и даже всѣхъ другихъ четвероногихъ животныхъ; но въ этомъ нисколько не проявляется обобщающая способность человѣческаго ума, а напротивъ крайняя ограниченность анализа. Истинная обобщающая способность требуетъ идеи, почти независимой отъ чувственныхъ представленій.

Чувственныя представленія и непосредственно вытекающія изъ нихъ понятія состоятъ въ тѣснѣйшемъ взаимодѣйствіи. Первыя вызываютъ соотвѣтствующія ихъ объектамъ понятія, и наоборотъ каждое понятіе, какъ бы оно не было поверхностно и темно, вызываетъ соотвѣтственное чувственное представленіе. Какъ только въ насъ установилось понятіе, напримѣръ о домѣ, деревѣ, цвѣткѣ и т. д., то мы въ предметахъ этого рода видимъ не только объекты опредѣленной формы и цвѣта, но и вообще такіе, которые соотвѣтствуютъ значенію нашихъ понятій о нихъ, т. е. мы говоримъ, напримѣръ, «это домъ» — безразлично, будетъ ли это простая изба или шести-этажное городское строеніе. Все значеніе чувственныхъ представленій всецѣло обусловливается связанными съ ними идеями: достаточно привести для примѣра различіе впечатлѣній, производимыхъ какимъ нибудь микроскопическимъ препаратомъ на физіолога и на человѣка непросвѣщеннаго: для перваго все ясно и точно, полно значенія и смысла; для втораго все смутно и ничтожно. Мало того, что объекты чувствъ

пріобрѣтаютъ значеніе лишь при посредствѣ понятій, но и самыя соотношенія ихъ становятся для насъ доступны лишь тѣмъ же путемъ. Прямымъ доказательствомъ этому могутъ служить ненормальныя условія нашего духа, напримѣръ при гнѣвѣ, лихорадочномъ состояніи и проч. При этихъ состояніяхъ репродуцированныя или фантастическія чувственныя представленія получаютъ рѣшительный перевѣсъ надъ реальными.

Вліяніе воли на воспроизведеніе и ассоціацію идей несравненно значительнѣе вліянія ея на чувственныя представленія; и такъ какъ художественная дѣятельность во всѣхъ своихъ областяхъ основана на воспроизведеніи и ассоціаціи, то отсюда само собою вытекаетъ великое значеніе понятій и развивающихся изъ нихъ идей на эстетическое воздѣйствіе.

§ 8. Значеніе понятій для эстетическихъ воздѣйствій.

Подобно чувственнымъ объектамъ и остальные чувства объекта и ихъ сознаніе и соотношеніе пріобрѣтаютъ, благодаря идеямъ и развитію ихъ, большее значеніе для духовной жизни человѣка. Только благодаря имъ они могутъ возвыситься до степени эстетическихъ явленій. То же самое относится и къ само-отношеніямъ чувственныхъ объектовъ. Поэтому въ общемъ можно сказать, что лишь понятія дѣлаютъ человѣку доступнымъ эстетическое воздѣйствіе и значеніе эстетическихъ соотношеній, которыя для животныхъ недоступны уже потому, что они не имѣютъ опредѣленнаго представленія о томъ, что они понимаютъ, т. е. не могутъ выражать идей, а потому и развивать ихъ, такъ какъ идеи, о которыхъ въ данномъ случаѣ идетъ рѣчь, принадлежатъ не къ числу тѣхъ, которыя непосредственно

вытекаютъ изъ чувственныхъ представленій, но принадлежатъ къ числу тѣхъ, которыя воспроизводятся отъ нихъ лишь косвеннымъ путемъ.

Подобное воспроизведеніе возможно лишь тогда, когда понятіе или идея получили выраженіе въ чувственномъ представленіи, въ силу котораго они снова становятся объектами сознанія. Такова человѣческая рѣчь; слова не являются понятіями сами по себѣ, но служатъ лишь чувственно-символическими выраженіями понятій и потому требуютъ разъясненія для тѣхъ, которымъ они неизвѣстны; но разъ они извѣстны, то они сами по себѣ являются объектами мышленія, подобно всѣмъ другимъ чувственнымъ объектамъ. Доказательствомъ этому могутъ служить всѣ науки и искусства, которыя развились изъ символическихъ выраженій, соотношеній причинной, пространственной и хронологической связи между явленіями. Таковы: геометрія, ариѳметика, техническія отрасли знанія, а въ области искусства—архитектура и музыка.

§ 9. Противуположности взаимодѣйствія чувственно-тѣлесной и чувственно-духовной сферы сознанія. Настроеніе, разумъ и умъ.

Посредствомъ понятій человѣку становится доступною лишь одна свойственная ему сфера сознанія—чувственно-духовная. Вслѣдствіе этого въ немъ возникаетъ идея противуположности между нимъ и чувственной сферой. Объекты сознанія приводятъ человѣческій духъ не только въ извѣстное состояніе, выражающееся непосредственно въ формѣ ощущенія, но также въ извѣстное соотношеніе съ внѣшнимъ міромъ, выражающееся въ формѣ дѣятельности. Сообразно съ этимъ мы различаемъ пассивную или воспринимающую и активную или дѣятельную стороны чув-

ственно-духовной сферы. Первая, т. е. міръ ощущеній, играетъ въ началѣ лишь второстепенную роль, такъ какъ объективныя представленія, служащія исходной точкой мыслительной дѣятельности человѣка весьма скоро замѣняются субъективными или, по крайней мѣрѣ, значительно вытѣсняются ими. Лишь съ развитіемъ понятій и идей ощущенія снова начинаютъ играть преобладающую роль въ человѣческомъ духѣ, потому что они теперь являются въ совершенно иномъ свѣтѣ и получаютъ такое значеніе, котораго до тѣхъ поръ не имѣли. Они или побуждаютъ человѣка все болѣе и болѣе углубляться въ свой внутренній міръ или, наоборотъ, вызываютъ активныя свойства его души, производятъ подъемъ его духа и фантазіи, указывая ей болѣе возвышенныя цѣли и побуждая волю стремиться къ ихъ достиженію. Отсюда происходятъ два міра въ сферѣ чувственно духовной: міръ ощущеній и міръ мысли. Первый получаетъ свое содержаніе непосредственно изъ внѣшней жизни чрезъ посредство зрѣнія и слуха; второй—изъ идей и возникающихъ изъ нихъ соотношеній. Между обоими существуетъ непрерывное взаимодѣйствіе

Но и въ дѣятельной сторонѣ духа можно отличить двоякое направленіе—къ внѣшнему и внутреннему міру. Первое относится къ причинной связи внѣшнихъ явленій и имѣетъ дѣло съ познаніемъ законовъ ихъ; второе, наоборотъ, относится къ закономѣрному развитію понятій и идей, и потому имъ обусловливается высшее проявленіе умственной жизни человѣка. Оба эти направленія дѣятельности человѣческаго духа были отнесены къ двумъ различнымъ способностямъ его, называемымъ *умомъ* и *разумомъ*. Умъ и разумъ, подобно чувству и мысли, находятся въ постоянномъ взаимодѣйствіи между собой, хотя

нерѣдко бываютъ развиты въ далеко не одинаковой степени.

Мысль можетъ возвыситься надъ дѣйствительностью, но никогда не въ состояніи вполнѣ отъ нея освободиться, не только потому, что она зависитъ отъ чувственно-тѣлесной сферы и законовъ причинной связи, но также и потому, что она непосредственно или косвенно происходитъ отъ чувственныхъ представленій. Что же касается идей, то хотя и онѣ въ первоисточникѣ своемъ являются сродными чувственнымъ представленіямъ, но стали настолько независимы и отдаленны отъ нихъ, что самое происхожденіе ихъ неузнаваемо, и въ этомъ состоитъ ихъ значеніе для жизни человѣка: онѣ указываютъ человѣку цѣли, которыя не только заключаются въ живой дѣйствительности, но и такія, которыя далеко переходятъ за ея предѣлы.

Лишь развитіемъ идей обусловливается весь ходъ человѣческой культуры. Вся человѣческая культура состоитъ въ созиданіи на ряду съ реальнымъ міромъ иного міра, соотвѣтствующаго потребностямъ человѣческаго духа. Противуположности между природою и духомъ нѣтъ, потому что въ своихъ культурныхъ стремленіяхъ человѣкъ слѣдуетъ законамъ природы и пользуется даруемыми ею средствами. Во многихъ отношеніяхъ, правда, природа и духъ расходятся между собой настолько, что между ними является кажущееся непримиримое противорѣчіе; одной изъ задачъ культуры ярляется устраненіе этого противорѣчія.

Противуположность между міромъ идей и міромъ чувствъ также только кажущаяся. Лучше всего это доказывается въ области эстетической: въ мірѣ звуковъ и въ мірѣ свѣтовыхъ явленій совершается полное примиреніе чувственныхъ представленій съ идейными; первыя явля-

ются совершенно необходимымъ моментомъ въ искусствѣ и было бы нелѣпостью отвергать ихъ только потому, что они чувственны. Въ такомъ случаѣ и съ такимъ же правомъ можно было бы отвергать и самыя идеи, даже высшія, на томъ только основаніи, что и онѣ возникаютъ и развиваются лишь при посредствѣ чувственныхъ моментовъ; такъ напримѣръ, думать—значитъ вести неслышный разговоръ, слѣдовательно моментомъ мысли является звукъ. Моментъ этотъ настолько скрытъ, что почти не замѣчается нами, но на самомъ дѣлѣ онъ не можетъ быть замѣненъ никакимъ другимъ: нельзя думать письменно, слѣдовательно въ искусствѣ нельзя отвергать чувственности, но слѣдуетъ лишь избѣгать преобладанія чувственныхъ моментовъ по соображеніямъ чисто-эстетическимъ. Художественная чувственность, относящаяся къ духовной сферѣ, не должна быть смѣшиваема съ чувственностью тѣлесной сферы; воздѣйствія, производимыя послѣдней, никогда не могутъ имѣть эстетическаго значенія, и если они обнаруживаются въ искусствѣ, то должны считаться недостатками его, хотя нѣтъ никакой возможности совершенно отъ нихъ отдѣлаться, потому что сферы чувственно-тѣлесная и чувственно-духовная состоятъ въ слишкомъ тѣсномъ взоимодѣйствіи между собой. Повидимому каждое зрительное и слуховое впечатлѣніе вызываютъ рефлективное дѣйствіе въ организмѣ человѣка или по крайней мѣрѣ можетъ вызвать таковое; хотя обыкновенно дѣйствіе это проходитъ незамѣтно, но при извѣстныхъ условіяхъ оно можетъ совпасть съ эстетическими ощущеніями или же обнаружиться независимо отъ нихъ, что̀ можетъ зависѣть или отъ особой воспріимчивости нервной системы, или же отъ силы и свойствъ самыхъ впечатлѣній, и это въ особенности часто имѣетъ мѣсто при слуховыхъ впечатлѣніяхъ;

въ пластическихъ искусствахъ опасность искаженія эстетическаго воздѣйствія чувственными впечатлѣніями поэтому гораздо меньше. Напротивъ того, въ живописи чувственный моментъ—краски—можетъ получить настолько сильное преобладаніе, выступить настолько самостоятельно, что воздѣйствіе эстетическое, идейное, отойдетъ на второй планъ и все вниманіе зрителя сосредоточится на чувственномъ моментѣ. Подобные пріемы въ искусствѣ безусловно предосудительны; не смотря на то, что преобладающій моментъ является чувственно-духовнымъ, онъ все-таки вытѣсняетъ собой высшее эстетическое воздѣйствіе. Въ искусствахъ же, воздѣйствующихъ посредствомъ звука, является двойная опасность вытѣсненія эстетическаго воздѣйствія не только чувственно-духовнымъ, но и чувственно-тѣлеснымъ. Общеизвѣстный фактъ, что звукъ можетъ произвести самое интенсивное, рефлективное дѣйствіе на организмъ, что ритмъ можетъ вызвать непосредственно извѣстныя мышечныя движчнія; на этомъ основана тѣсная связь музыки съ мимическими искусствами, въ особенности съ танцами. Въ музыкальномъ искусствѣ мы видимъ сплошь и рядомъ искаженіе эстетическаго воздѣйствія подобными чувственными моментами, совершенно не относящимися къ его сферѣ. Не потому ли древніе греки относились съ крайнимъ недоброжелательствомъ ко всяческимъ осложненіямъ и измѣненіямъ въ музыкѣ и не признавали музыки инструментальной? Что бы сказали греки, которыхъ уже звуки флейты приводили въ волненіе, если бы услышали звуки современнаго оркестра? Нѣтъ сомнѣнія, что они въ своей мнительности зашли слишкомъ далеко и что нервная воспріимчивость современнаго человѣка къ оттѣнкамъ музыкальныхъ звуковъ иная; тѣмъ не менѣе позволимъ себѣ высказать опасеніе, что современ-

ное музыкальное искусство впадаетъ въ противуположную крайность и что безконечное осложненіе звуковыхъ эффектовъ можетъ пойти въ ущербъ чисто-эстетическому воздѣйствію.

Если дѣйствія, относящіяся къ чувственно-тѣлесной сферѣ, никогда не могутъ быть эстетическими, то пріемы, посредствомъ которыхъ подобныя дѣйствія вызываются, должны быть отвергнуты и признаны анти-эстетическими. Сюда относятся, напримѣръ, воспроизведенія всего сладострастнаго, неприличнаго, трогательнаго и т. д. Въ подобныя заблужденія и уклоненія особенно часто впадаютъ поэзія, живопись и драматическое искусство.

Изображеніе нагого тѣла будетъ тѣмъ болѣе художественно, чѣмъ болѣе оно отвлекается отъ реальныхъ чертъ явленія; поэтому нагое преимущественно составляетъ объектъ пластики. Такъ какъ при эстетическомъ воспроизведеніи нагого весьма многое зависитъ отъ самаго способа воспроизведенія, то оно по праву можетъ занимать мѣсто и въ живописи. Но въ мимическихъ искусствахъ, въ которыхъ воспроизводящій субъектъ является предъ глазами зрителей во всей реальности, изображеніе нагого всегда произведетъ двусмысленное впечатлѣніе.

§ 10. Противуположность природы и культуры. Искусство.

Нужда является великою учительницею человѣчества и несомнѣнно, что человѣческія потребности были самыми могущественными рычагами культуры. Потребности эти въ началѣ несомнѣнно были главнымъ образомъ чувственно-тѣлесными; затѣмъ, подъ вліяніемъ понятій, онѣ постепенно преобразовывались и осложнялись и, нако-

нецъ, подъ вліяніемъ идей, появились потребности мысли и духа.

Но было бы ошибочно думать, что исключительно индивидуальныя потребности лежатъ въ основѣ культурнаго развитія; моментомъ величайшей важности является отношеніе индивида къ себѣ подобнымъ индивидамъ. Сначала отношенія эти ограничиваются весьма тѣснымъ кругомъ: людей сводитъ ближайшимъ образомъ нужда, общія потребности, племенные инстинкты. Всѣ эти отношенія расширялись, развивающіяся изъ нихъ побужденія облагораживались подъ вліяніемъ понятій, и однимъ изъ самыхъ характерныхъ результатовъ ихъ явилась человѣческая рѣчь. Но только благодаря идеямъ они достигли полнаго развитія и получили высокое значеніе.

Культура развивается въ отношеніи преслѣдуемыхъ ею цѣлей по двумъ направленіямъ, изъ которыхъ одно относится къ внѣшней, а другое къ внутренней жизни человѣка; одно удовлетворяетъ чувственно-тѣлеснымъ, другое чувственно-духовнымъ потребностямъ духа. Такъ, въ послѣдней сферѣ на почвѣ чувства развивается *религія*; на почвѣ активныхъ свойствъ ума—*наука*, а связующимъ ихъ звеномъ является *искусство.* Произведенія первыхъ двухъ имѣютъ только внутреннее, но не внѣшнее значеніе; произведенія же искусства, хотя и относятся къ духовной жизни человѣка, въ то же время имѣютъ внѣшнее значеніе главнымъ образомъ потому, что эстетическое воздѣйствіе совершается только чрезъ посредство внѣ насъ находящихся объектовъ и явленій. Религіозныя и научныя произведенія также пользуются внѣшними чувственными моментами, но моменты эти являются только средствами, только носителями идей; сами же по себѣ не имѣютъ никакого значенія. Въ художественныхъ же произведеніяхъ иногда человѣ-

ческимъ духомъ постигаются истины раньше ему невѣдомыя и только посредствомъ ихъ онъ послѣ получаетъ возможность познать нѣкоторыя стороны своей души.

Въ сферѣ внѣшней жизни и отношеній индивида къ его роду на почвѣ чувства возникаютъ: семья и церковь, на почвѣ активныхъ свойствъ духа: школа и государство, для регулированія ихъ отношеній: тамъ—мораль, здѣсь—законъ. Въ сферѣ чувственныхъ потребностей, какъ чувственно тѣлесныхъ, такъ и чувственно духовныхъ развиваются: ремесла, техника и собственно — искусства, изъ которыхъ первыя два большею частью относятся къ внѣшней, а собственно искусства—исключительно служатъ для удовлетворенія внутреннихъ потребностей духовной жизни.

Если развитіе понятій и языка въ одно и то же время является необходимымъ условіемъ, средствомъ и началомъ всякаго культурнаго развитія вообще, то такое же мѣсто занимаютъ въ развитіи культурной дѣятельности, направленной къ удовлетворенію тѣлесныхъ потребностей человѣка ремесла и техническія усовершенствованія.

Различныя выше перечисленныя области культуры вступаютъ въ разнообразныя внутреннія отношенія между собой, и изъ этихъ отношеній возникаютъ новыя формы культуры; такъ, напримѣръ, искусство пользуется для своихъ произведеній явленіями изъ той или другой области, но въ свою очередь оно само находится подъ ихъ вліяніемъ. Вліяніе это можетъ быть или способствующимъ развитію искусства, или нарушающимъ его; такъ, напримѣръ, религія можетъ внушить искусству высшія цѣли и съ другой стороны искусство вполнѣ подчинившееся ей можетъ отступить отъ своего назначенія и прійти къ упадку. Скульптура и живопись могутъ достигнуть высшей ступени развитія, лишь основываясь на законахъ анатоміи и

оптики, но въ то же время познаніе этихъ законовъ можетъ завлечь ихъ къ такого рода воспроизведенію явленій, которое совершенно не будетъ соотвѣтствовать цѣлямъ искусства.

Исходными точками искусства служатъ исключительно чувства, которыя мы называемъ эстетическими, и потому весьма возможно, что и они развиваются независимо отъ него. По всей вѣроятности еще задолго до возникновенія искусства внѣшняя жизнь и внѣшній міръ создавали такого рода созерцанія, и иныя душевныя состоянія, которыя имѣли эстетическое значеніе. Спрашивается, однако, заключаются ли въ самой природѣ эстетическія свойства или они являются лишь результатомъ культурнаго развитія человѣка? Вопросъ этотъ обыкновенно ставится такъ: существуетъ ли красота въ самой природѣ? Причемъ подъ красотою разумѣютъ совокупность всего того, что производитъ эстетическое воздѣйствіе.

Хотя культура по необходимости зависитъ отъ природы и пользуется ея произведеніями, какъ средствами, а потому всецѣло подчиняется ея законамъ, тѣмъ не менѣе природа и культура существенно расходятся между собой въ ихъ творческой дѣятельности: природа слѣдуетъ строго опредѣленному закону, культура—извѣстнымъ намѣченнымъ цѣлямъ; поэтому культурѣ нерѣдко приходится вступать въ борьбу съ природой, шагъ за шагомъ преодолѣвать препятствія, которыя природа ставитъ ей, и бороться со слѣпыми стихійными силами, стремящимися разрушить продукты человѣческаго творчества. Тѣмъ не менѣе культурѣ удалось облечь таприроду кимъ широкимъ покровомъ, по крайней мѣрѣ въ предѣлахъ земнаго шара, что лишь въ немногихъ точкахъ земной поверхности природа сохранила свою неограниченную власть. Большинство

же людей видитъ себя окруженными почти исключительно культурными условіями, значеніе которыхъ рѣшительно преобладаетъ надъ значеніемъ природы.

Неорганическій и органическій міры еще являютъ намъ чистыя картины природы, по скольку онъ самъ не подчинился дѣйствію культуры, но человѣкъ всегда въ большей или меньшей степени является не только творцомъ, но и продуктомъ культуры и хотя онъ подчиняется общимъ законамъ природы, но все-таки находится въ антагонизмѣ съ нею.

ОТДѢЛЪ ВТОРОЙ.

Объ эстетическихъ отношеніяхъ природы.

А. Объ эстетическихъ отношеніяхъ чистой природы.

1) НЕОРГАНИЧЕСКАЯ ПРИРОДА.

а) Видимыя явленія ея.

§ 11. Объ явленіяхъ природы вообще.

Наше созерцаніе природы никогда не бываетъ непосредственнымъ; то, что обозначаютъ словомъ созерцаніе природы, бываетъ не болѣе какъ собственными представленіями, хотя, конечно, представленіями, соотвѣтствующими опредѣленному дѣйствію природы на наши органы чувствъ. Собственно говоря, есть только одно чувство, а именно чувство зрѣнія, чрезъ посредство котораго возможно настоящее созерцаніе природы. Созерцаніе это вызывается свѣтовыми вліяніями, исходящими или непосредственно изъ источниковъ свѣта, или отражаемыми другими предметами въ неизмѣненномъ видѣ, и въ этомъ послѣднемъ случаѣ получается свѣтовое явленіе. Если же свѣтъ при отраженіи притерпѣваетъ какое-либо измѣненіе, то явленія свѣтовыя превращаются въ цвѣтовыя. Кромѣ того, свѣтовыя явленія находятся еще въ зависимости отъ устройства человѣческаго глаза; такъ, предметы, разсматривае-

мые издали, не только становятся меньше и менѣе ясными, но весьма часто болѣе красивыми и идеальными.

Но видъ предметовъ природы зависитъ не только отъ субъективныхъ свойствъ представленія, отъ устройства органа зрѣнія и отъ степени отдаленности предметовъ, но и отъ природы источника свѣта и отношеній, въ какихъ онъ къ нимъ находится. Всякій источникъ свѣта придаетъ предметамъ опредѣленную окраску, которая далеко не безразлична для впечатлѣнія, этими предметами производимаго; къ тому же не всѣ предметы и не всѣ части предметовъ освѣщаются одинаково и одновременно. Не освѣщенный предметъ, строго говоря, долженъ быть совершенно невидимъ, но въ природѣ весьма рѣдко встрѣчается абсолютная тьма, а лишь извѣстныя степени темноты и тѣни. Всякій освѣщенный предметъ отбрасываетъ тѣнь, а всякій не освѣщенный—является тѣнью; но такъ какъ отъ источника свѣта лучи идутъ по всѣмъ направленіямъ, что относится и къ отраженному свѣту, и такъ какъ свѣтъ всегда имѣетъ ту или другую окраску, то подобныя цвѣтныя отраженія могутъ упасть и на тѣни и до нѣкоторой степени освѣтить ихъ. Такъ происходятъ цвѣтныя тѣни.

Затѣмъ, видъ естественныхъ предметовъ зависитъ еще отъ состоянія воздуха, по скольку оно вліяетъ на его прозрачность. Воздухъ также тѣло, подвергающееся освѣщенію; онъ свѣтитъ, какъ всѣ другія освѣщенныя тѣла, и можетъ, подобно имъ, давать тѣнь. Поэтому предметы, смотря по обстоятельствамъ, или окружены моремъ свѣта, или же окутаны густымъ покрываломъ.

Пока видъ предметовъ опредѣляется только этими условіями, мы имъ приписываемъ объективный характеръ, не смотря на то, что основа и тутъ въ значилельной мѣрѣ

субъективна, въ особенности относительно явленій цвѣтовъ. Но помимо этого видъ явленія обусловливается еще иными субъективными причинами: строеніемъ и состояніемъ сѣтчатой оболочки, строеніемъ и состояніемъ зрительныхъ центровъ и нервныхъ органовъ, находящихся съ ними въ связи, вообще. Какъ извѣстно изъ физіологической оптики, каждый нервный элементъ сѣтчатой оболочки глаза получаетъ отдѣльное свѣтовое впечатлѣніе, и всѣ эти отдѣльныя впечатлѣнія, благодаря воздѣйствію зрительныхъ центровъ, сливаются въ одно. Допустимъ, что какое-нибудь свѣтовое впечатлѣніе или какой нибудь участокъ сѣтчатой оболочки, воспринимающій его, начинаетъ преобладать надъ другими, сосѣдними; въ такомъ случаѣ зрительное впечатлѣніе становится совершенно субъективнымъ. Такъ, напримѣръ, бѣлые предметы кажутся намъ всегда бо̀льшихъ размѣровъ нежели черные, хотя бы величина ихъ и была одинакова. Если въ какомъ либо зрительномъ представленіи преобладаетъ одно цвѣтовое впечатлѣніе надъ другими, то оно можетъ видоизмѣнить ихъ двояко: или они принимаютъ тотъ же цвѣтовой оттѣнокъ, или же въ нихъ выступаетъ дополнительный цвѣтъ.

Другого рода субъективныя зрительныя явленія обусловливаются такимъ состояніемъ сѣтчатой оболочки, которое является слѣдствіемъ предшествовавшихъ зрительныхъ впечатлѣній; вслѣдствіе переутомленія сѣтчатой оболочки, она становится менѣе способной къ воспріятію новыхъ зрительныхъ впечатлѣній. За то нерѣдко появляются отраженія въ прежнихъ впечатлѣніяхъ. Ясно, что при такомъ состояніи субъектъ видитъ не такъ, какъ видѣлъ бы при нормальномъ состояніи глаза и объективность свѣтовыхъ явленій въ значительной мѣрѣ нарушается. Живописецъ старается освѣтить свою студію возможно равно-

мѣрнымъ, устраняющимъ возможность появленія подобныхъ субъективныхъ уклоненій, свѣтомъ.

Наконецъ еще болѣе субъективными становятся зрительные акты при ненормальномъ, болѣзненномъ состояніи сѣтчатой оболочки и глубже лежащихъ въ мозгѣ зрительныхъ центро́въ.

Изъ всего этого слѣдуетъ, что столь прославляемый нынѣ реализмъ въ искусствѣ, подражаніе природѣ, вовсе не представляетъ столь незыблемой почвы въ смыслѣ объективности, такъ какъ самое понятіе объ объективности и объективной истинѣ весьма условно.

§ 12. Эстетическія соотношенія формъ.

Во всякомъ предметѣ и явленіи природы имѣетъ эстетическое значеніе только то, что служитъ для созерцанія; но при этомъ еще необходимо постигнуть истинное значеніе созерцаемаго и его соотношеній. Художникъ, который полагалъ бы, что свѣтъ, тѣни и цвѣта суть явленія, присущія самимъ предметамъ, навѣрное весьма неумѣло воспроизводилъ бы ихъ на холстѣ. Скульптура совершенно отвлекается отъ подобныхъ явленій и они главнымъ образомъ составляютъ предметъ живописи.

Свѣтъ и воздухъ суть посредники всего видимаго, но сами они принадлежатъ къ явленіямъ неорганической природы и могутъ быть предметомъ эстетическаго созерцанія; достаточно вспомнить о небесной синевѣ, о свѣтѣ звѣздъ, луны, солнца и пламени.

Въ неорганической природѣ предметы сами по себѣ не могли бы производить на насъ эстетическаго впечатлѣнія безъ этихъ двухъ посредниковъ—свѣта и воздуха. Значеніе свѣта понятно само собою, но не менѣе дѣй-

ствительно и значеніе воздуха: отъ степени прозрачности его зависитъ видъ очертанія отдаленныхъ предметовъ, а также окраска ихъ; состояніе неба иногда можетъ совершенно измѣнить видъ предметовъ и придать имъ совершенно иной характеръ. Только въ силу контрастовъ формъ и размѣровъ, при совмѣстномъ дѣйствіи воздуха и свѣта и въ силу чисто-субъективныхъ законовъ перспективы, неорганическія тѣла могутъ сдѣлаться объектами художественнаго воспроизведенія.

Мы говоримъ иногда о красотѣ, прелести, величественности какого-нибудь предмета, напримѣръ горы, но тѣмъ не менѣе эстетическое значеніе его, главнымъ образомъ, зависитъ отъ вышеуказанныхъ условій и часто даже бываетъ невозможно представить себѣ, чтобы онъ представлялъ собою какое-либо значеніе для созерцанія внѣ ихъ, т. е. производилъ бы впечатлѣніе только своими размѣрами и формой. Вотъ почему подобные предметы могутъ служить матеріаломъ для художественнаго произведенія только въ живописи, но не въ скульптурѣ. Скульпторъ никогда не дѣлаетъ неорганическую природу объектомъ художественнаго воспроизведенія, но пользуется ею лишь какъ вспомогательнымъ средствомъ для созидаемыхъ имъ формъ.

Говорятъ объ архитектоникѣ неорганической природы, о строеніи земли, небеснаго свода и пр.; и дѣйствительно, первобытная архитектура многое заимствовала отъ природы, напримѣръ, пещерныя постройки, первые каменные театры и проч. Архитектурныя формы, подобно созданіямъ неорганической природы, конечно, слѣдуютъ законамъ равновѣсія силъ; но законы эти являются только необходимыми условіями, а не руководителями. Въ самой неорганической природѣ встрѣчается чрезвычайно мало образо-

ваній, которыя могли бы считаться архитектурными первообразами; важнѣйшіе виды природы: небесный сводъ, горизонтальная линія, отдѣляющая небо отъ моря, зеркальная поверхность озера или пруда — вовсе не обусловливаются архитектоникой природы и впечатлѣніе, ими производимое, совершенно субъективно. Мы полагаемъ поэтому, что основныя архитектурныя формы заимствованы не отъ природы, но скорѣе отъ геометріи. Во всякомъ случаѣ, развитіе архитектуры всегда находилось въ зависимости отъ успѣховъ математическихъ наукъ и техническихъ отраслей знаній. Древнѣйшіе изъ дошедшихъ до насъ архитектурныхъ памятниковъ: пирамиды, обелиски и проч., также подтверждаютъ это.

Равномѣрность формы несомнѣнно уже сама по себѣ производитъ эстетическое дѣйствіе, такъ какъ созерцаніе ея во многихъ отношеніяхъ удовлетворяетъ потребностямъ человѣческаго духа, потому что съ нею связаны: замкнутость, цѣлостность, единство, согласованіе и самостоятельность,—а это такія качества, которыя сами по себѣ не составляютъ красоты, но являются ея необходимыми условіями.

Симметрія или равносторонность въ значительной мѣрѣ, если не совершенно, устраняетъ равномѣрность, потому что симметрія только и замѣчается тогда, когда отдѣльныя части предмета не равномѣрны, но расположены одинаково. Симметрія должна быть разсматриваема какъ значительный шагъ впередъ въ развитіи эстетическихъ отношеній, потому что она допускаетъ большее многообразіе и обособленіе, безъ нарушенія цѣлостности. Симметрія играетъ въ архитектурѣ большую роль и только въ ней получаетъ подобающее значеніе, такъ какъ опре-

дѣляется идеею цѣлесообразности, чего въ неорганической природѣ конечно нѣтъ.

Пропорціональность или соразмѣрность устраняетъ, какъ равномѣрность, такъ и симметрію; она является болѣе свободною формою послѣдней. Законъ равномѣрности требуетъ одинаковости всѣхъ соотношеній; пропорціональность же, наоборотъ,—регулированную неодинаковость частей; такъ, чтобы меньшая часть относилась къ большей, какъ эта послѣдняя къ цѣлому. Пропорціональность почти всегда отчасти связана съ равномѣрностью и симметріею, но сама находится въ зависимости отъ высшаго закона цѣлесообразности, который, въ свою очередь, можетъ ее совершенно устранить. Пропорціональность въ значительной мѣрѣ усиливаетъ многообразіе соотношеній частей и потому допускаетъ большій просторъ фантазіи, что въ значительной мѣрѣ усиливаетъ ея эстетическое дѣйствіе и въ то же время осложняетъ ее. Равномѣрность и симметрія столь же быстро познаются, какъ и ощущаются, пропорціональность же постигается гораздо позже, чѣмъ ощущается.

Въ неорганической природѣ, гдѣ размѣры и формы опредѣляются незыблемыми законами равновѣсія силъ, хотя и встрѣчается равномѣрность, симметрія и пропорціональность, но только случайно и весьма рѣдко въ чистомъ видѣ. За то равновѣсіе созидающихъ силъ здѣсь становится источникомъ иныхъ эстетическихъ соотношеній, весьма характерныхъ и совершенно устраняющихъ вышеуказанныя соотношенія. Образованія, происшедшія путемъ вулканическимъ или нептуническимъ, по своимъ очертаніямъ и по своей величественности производятъ глубокое эстетическое дѣйствіе; не слѣдуетъ только забы-

вать, что и здѣсь свѣтъ, воздухъ и перспектива играютъ весьма важную роль.

Многообразіе отношеній, наблюдаемое въ отдѣльныхъ предметахъ, слѣдуетъ отличать отъ отношеній, вытекающихъ изъ многообразія самыхъ предметовъ; такъ какъ отдѣльные предметы, вслѣдствіе различнаго распредѣленія, могутъ имѣть различное эстетическое значеніе, то это относится и къ единству, господствующему въ сочетаніи многообразныхъ соотношеній. Сочетаніе предметовъ и единство ихъ до нѣкоторой степени обусловливается уже прямо законами оптики, перспективой, совпаденіемъ предметовъ за извѣстными предѣлами въ общей плоскости точкою зрѣнія. Эстетическое дѣйствіе этого единства тѣмъ поразительнѣе, чѣмъ сильнѣе и значительнѣе контрасты, въ которыхъ оно проявляется. Эти контрасты могутъ относиться какъ къ расположенію, такъ и къ самому физическому состоянію тѣлъ. Контрасты вертикальнаго и горизонтальнаго, прямолинейнаго и криволинейнаго, восходящаго и нисходящаго, твердаго и жидкаго и т. д. могутъ получить эстетическое значеніе. Такъ, горы и равнины, небо и море, скала и водопадъ или окружающее ее туманное покрывало — представляютъ собою эстетическіе контрасты.

§ 13. Эстетическія условія настроенія.

Если эстетическія соотношенія формы и размѣра преимущественно интересуютъ нашъ умъ, то соотношенія, воспроизводимыя чрезъ посредство свѣта и воздуха, вліяютъ преимущественно на сферу чувства и потому могутъ быть названы соотношеніями настроенія. При воспроизведеніи первыхъ искусство, въ особенности архитектура и скульп-

тура можетъ совершенно отвлечься отъ послѣднихъ, но не наоборотъ, потому что соотношенія настроенія зависятъ отъ соотношеній формы и размѣра. Такъ, въ живописи: хотя ея главною задачею является воспроизведеніе освѣщенія, цвѣтовъ и перспективы, но никогда она не можетъ обойтись безъ соотношеній формы и размѣровъ, т. е. безъ рисунка.

Особую важность имѣютъ здѣсь контрасты и переходы свѣта и тѣней, прозрачнаго и мутнаго, а также различія въ окраскѣ. Это послѣднее различіе, подобно многимъ другимъ контрастамъ не всегда заключаетъ въ себѣ противорѣчіе. Оно можетъ быть отчасти ощутимо непосредственно, какъ *гармонія*, отчасти же—какъ *диссонансъ*, а этотъ послѣдній, присоединеніемъ какой-либо новой краски, можетъ разрѣшиться въ гармонію, которая производитъ въ этомъ случаѣ еще болѣе глубокое впечатлѣніе, возбуждая, въ виду большаго многообразія своего, въ сильнѣйшей степени фантазію. Гармонія цвѣтовъ и настроеніе въ живописи принадлежатъ къ числу важнѣйшихъ эстетическихъ требованій. Сама природа указала искусству въ воздушной перспективѣ, въ идеализаціи дали и дополнительныхъ цвѣтахъ путь къ достиженію гармоническихъ сочетаній. Новѣйшая натуралистическая школа ошибочно полагаетъ, что эстетическое воздѣйствіе усиливается диссонансами цвѣтовъ и съ особою любовью отыскиваетъ ихъ въ природѣ.

§ 14. Эстетическія соотношенія, вытекающія изъ контраста покоя и движенія.

Тѣла природы лишь отчасти пребываютъ въ равновѣсіи, обусловливающемъ ихъ размѣры и формы. Равновѣсіе это точно также не во всѣхъ тѣлахъ и не всегда одно и

то же. Измѣненія, которыя обусловливаются взаимодѣйствіемъ тѣлъ и отдѣльныхъ ихъ частей, производящія временное нарушеніе въ равновѣсіи тѣхъ и другихъ, обнаруживаются въ формѣ движенія. Движенія эти могутъ передаваться отъ одного тѣла къ другому, причемъ въ твердыхъ тѣлахъ они не всегда обнаруживаются въ явномъ перемѣщеніи отдѣльныхъ частей. Жидкія же и газообразныя тѣла всегда претерпѣваютъ подобныя измѣненія, хотя по большей части преходящія; такъ, напримѣръ, водная поверхность, взволнованная вѣтромъ, по прекращеніи его, снова принимаетъ прежній видъ. Иногда, при неблагопріятныхъ условіяхъ, нарушеніе равновѣсія можетъ быть и полнымъ: такъ, вѣтеръ можетъ совершенно разогнать облака.

Итакъ, въ неорганической природѣ существуютъ безчисленныя движенія, которыя не только сами по себѣ являютъ многообразныя соотношенія, но и воспроизводятъ безчисленныя другія движенія, въ силу взаимодѣйствія, въ которомъ находятся движущіяся тѣла между собою, а также и взаимодѣйствія, которое существуетъ между ними и тѣлами, пребывающими въ покоѣ.

Равномѣрность, симметрія и пропорціональность имѣютъ значеніе и при явленіяхъ, обусловливаемыхъ движеніями: достаточно вспомнить о кругахъ, появляющихся на водѣ, вслѣдствіе брошеннаго въ нее камня, о линіяхъ пересѣченія нѣсколькихъ подобныхъ круговъ, о ритмѣ движенія волнъ; значеніе этихъ явленій еще усиливается игрою свѣта и красокъ. Эстетическое дѣйствіе иногда обусловливается уже простымъ контрастомъ между движеніемъ и покоемъ.

Пластическія искусства, хотя и могутъ воспроизводить неорганическую природу въ движеніи, но не самое дви-

женіе, т. е. они воспроизводятъ только извѣстный моментъ движенія. Самое движеніе можетъ быть воспроизведено только въ формѣ иллюзіи; такъ, живописецъ посредствомъ изображенія безчисленныхъ моментовъ движенія бушующаго моря воспроизводитъ самую иллюзію движенія.

б) Слуховыя явленія.

§ 15. Эстетическія отношенія звука.

Звуковыя явленія точно также не принадлежатъ къ числу непосредственныхъ явленій внѣшняго міра; они воспроизводятся опредѣленными колебаніями атмосфернаго воздуха, которыя производятъ извѣстное воздѣйствіе на органъ слуха. Слѣдовательно, явленія звука не воспроизводятъ непосредственнаго созерцанія внѣшнихъ предметовъ, но даютъ лишь понятіе о природѣ звуковой волны. Самый звукъ имѣетъ чисто субъективное значеніе. Почти всѣ тѣла могутъ распространять звукъ, хотя не одинаковымъ образомъ. Воздухъ уже потому является подходящей средой для передачи органамъ слуха, что онъ окружаетъ всѣ тѣла, хотя звуковыя волны могутъ достигать слуховыхъ органовъ и чрезъ кости черепа. Тѣла не могутъ пребывать продолжительное время въ состояніи движенія, потому что они встрѣчаютъ противодѣйствіе въ силу взаимодѣйствія съ другими тѣлами; къ тому же подобное равномѣрное впечатлѣніе скоро перестало бы вліять на наши органы слуха съ прежнею силой; если однообразные звуки безпрерывны, то мы вскорѣ перестанемъ различать ихъ; такъ, мельникъ не слышитъ колесъ своей мельницы. Хотя неорганическая природа также производитъ продолжительныя слуховыя явленія, вродѣ журчанія

ручья или шума водопада, но звуки эти происходятъ не отъ продолжительнаго движенія однихъ и тѣхъ же тѣлъ и частицъ, а лишь отъ постоянной смѣны новыхъ движеній, въ большинствѣ же случаевъ звуковыя явленія природы имѣютъ преходящій характеръ, и потому отличаются многообразіемъ; сюда относятся, напримѣръ, завываніе и рокотаніе бури, раскаты грома и проч.

Слуховыя явленія непосредственно дѣйствуютъ больше на чувства, чѣмъ на умъ, но могутъ произвести въ нѣкоторыхъ случаяхъ глубокое впечатлѣніе и на послѣдній, напр. въ рѣчи. Вотъ почему въ музыкѣ замѣчается два направленія; одно изъ нихъ вліяетъ главнымъ образомъ послѣдовательностью тоновъ, а другое основано главнымъ образомъ на обработкѣ формы ихъ.

Хотя звуковыя отношенія представляются въ послѣдовательности, но они могутъ проявиться и одновременно; въ обоихъ случаяхъ слухъ нашъ воспринимаетъ ихъ въ видѣ гармоніи или консонанса и дисгармоніи или диссонанса; послѣдній, присоединеніемъ новыхъ тоновъ, можетъ разрѣшиться въ гармонію. Звуковыя впечатлѣнія различаются еще между собою силой, высотой и оттѣнкомъ звука. Одинъ и тотъ же тонъ, пропѣтый нѣсколькими людьми принимаетъ разные оттѣнки. На этомъ же основано различіе звуковъ, издаваемыхъ различными музыкальными инструментами. Послѣдовательность тоновъ характеризуется во-первыхъ различіемъ размѣровъ времени — темпомъ, а также равномѣрнымъ повтореніемъ извѣстныхъ промежутковъ времени—тактъ; затѣмъ различіемъ продолжительности звука, различною скоростью слѣдованія одного звука за другимъ и наконецъ ритмомъ. Всѣ эти отношенія наблюдаются, хотя въ ограниченномъ размѣрѣ, и въ звуковыхъ явленіяхъ неорганической природы. Кромѣ того,

еще слѣдуетъ различать измѣненія глубины и высоты тоновъ въ извѣстной послѣдовательности, что придаетъ имъ извѣстную форму, называемую мелодіею. И здѣсь единство является въ многообразіи. Мелодическій элементъ въ неорганической природѣ совсѣмъ не развитъ, хотя, напримѣръ, въ завываніи вѣтра можно ясно различить хроматическую гамму.

§ 16. Размѣры эстетическихъ вліяній.

Сопоставляя все сказанное относительно эстетическихъ вліяній неорганической природы, мы видимъ, что вліяніе это тѣмъ сильнѣе, чѣмъ больше возвышаются соотношенія, изъ которыхъ оно проистекаетъ, надъ простѣйшимъ изъ всѣхъ эстетическихъ отношеній — надъ равномѣрностью, подчиняясь болѣе сложнымъ законамъ. Мы видимъ, однако, что высшіе эстетическіе законы хотя во многомъ измѣняютъ, а отчасти даже устраняютъ формы проявленія низшихъ, тѣмъ не менѣе они воспринимаютъ ихъ въ качествѣ подчиненныхъ моментовъ или сливаются съ ними воедино. Прогрессъ въ эстетическомъ развитіи приводитъ къ индивидуализаціи. Хотя въ предѣлахъ неорганической природы не достигается индивидуализаціи эстетическихъ впечатлѣній въ полномъ смыслѣ слова, все же обособленіе формъ и образовъ составляетъ прямой переходъ къ настоящей индивидуализаціи; но такъ какъ здѣсь индивидуальная форма зависитъ исключительно отъ равновѣсія стихійныхъ силъ, то всѣ формы и образы въ области неорганической природы, а равно и звуковыя явленія ея достигаютъ такой интенсивности, какой не наблюдается ни въ какой другой сферѣ.

2) ОРГАНИЧЕСКАЯ ПРИРОДА.

a) Эстетическія явленія растительной жизни.

a) **Видимыя явленія.**

§ 17. Эстетическія соотношенія формы и размѣровъ, окраски и движенія.

Хотя въ этой области размѣры и формы опредѣляются совершенно иными, высшими законами, чѣмъ въ неорганической природѣ, тѣмъ не менѣе на низшихъ ступеняхъ растительнаго царства законы эти обнаруживаются такъ несовершенно, что эстетическое значеніе ихъ совершенно стушевывается предъ эстетическими соотношеніями неорганической природы.

Органическая жизнь растеній подчиняется закону, имѣющему ничтожное примѣненіе въ неорганической природѣ — закону индивидуализаціи, хотя индивидуальность формъ обнаруживается главнымъ образомъ на высшихъ ступеняхъ растительной іерархіи вполнѣ отчетливо. Въ растительномъ организмѣ индивидуальность не можетъ однако считаться вполнѣ свободною, въ виду неразрывной связи растенія съ неорганическимъ міромъ.

Помимо индивидуализаціи въ растительномъ мірѣ несравненно роскошнѣе и опредѣленнѣе, чѣмъ въ неорганической природѣ, выступаютъ основныя эстетическія формы—равномѣрность, симметрія и пропорціональность, обусловливающія необычайное разнообразіе формъ даже на низшихъ ступеняхъ, гдѣ индивидуальность развита еще чрезвычайно слабо.

Растеніе не только зависитъ отъ почвы, на которой ростетъ и которою питается, но также отъ воды и воз-

духа, отъ тепла и свѣта, подъ непосредственнымъ вліяніемъ которыхъ оно ростетъ, развивается и размножается. Свѣтовыя впечатлѣнія, доставляемыя растеніями, главнымъ образомъ зависятъ отъ свѣта и тепла; притомъ свѣтъ дѣлаетъ окраску не только видимою, но отчасти и воспроизводитъ ее. Жизнь растенія и внѣшняя форма его поэтому находятся въ тѣснѣйшей зависимости отъ климата и временъ года. Зависимость эта весьма рѣзко отражается на эстетическомъ воздѣйствіи растенія, и въ живописи ею пользуются для полученія самыхъ разнообразныхъ эффектовъ.

Процессъ индивидуализаціи приводитъ къ развитію различныхъ растительныхъ органовъ (корни. стебли, листья, цвѣты), которые проявляются въ безконечномъ многообразіи формъ. Всѣ эти органы находятся въ тѣснѣйшемъ взаимодѣйствіи между собою, такъ что усиленное развитіе одного нерѣдко совершается на счетъ другого, и здѣсь единство въ многообразіи и характерная опредѣленность формъ имѣетъ огромное эстетическое значеніе. Значеніе это, однако, уже не обусловливается, какъ въ неорганической природѣ, веществомъ и силой, но функціональнымъ значеніемъ частей, единство же состоитъ не только въ соединеніи частей, но въ такомъ соединеніи, которое создаетъ изъ нихъ индивидуальное цѣлое. Красота розы является не красотою растенія вообще, но красотою исключительно этой породы и существенно отличается отъ красоты другихъ растеній.

Контрастъ вертикальнаго и горизонтальнаго направленій играетъ въ расположеніи частей новую, весьма важную роль; расположеніе листьевъ по отношенію къ стеблю, положеніе сучьевъ и вѣтвей по отношенію къ стволу, обусловливаетъ множество новыхъ эстетическихъ соотношеній. Положеніе это главнымъ образомъ зависитъ отъ

строенія, но въ значитечьной мѣрѣ также отъ законовъ тяжести и равновѣсія. Наклонъ, изгибы и свѣшиваніе вѣтвей и листьевъ нѣкоторыхъ растеній образуетъ поразительный контрастъ съ неподвижной, направленной къ верху, постановкой тѣхъ же частей у другихъ растеній. Не менѣе важенъ контрастъ, заключающійся въ различномъ функціональномъ значеніи органовъ и частей—контрастъ между цвѣтами и плодами, стволомъ и вѣтвями, стержнемъ и пластинкой, корнемъ и кроной. Эти контрасты усиливаются различіями въ образованіи этихъ частей въ различныхъ растеніяхъ, напримѣръ у лишаевъ, мховъ, травянистыхъ, хвощей, грибовъ, кактусовъ, вьющихся, мимозъ, пальмъ, хвойныхъ и т. д.

И здѣсь отношенія цвѣта, освѣщенія, воздушной перспективы отличаются отъ отношеній формъ и размѣровъ. Вообще же нужно замѣтить, что всѣ соотношенія эти находятся въ зависимости отъ неорганической природы и только благодаря ей получаютъ полное значеніе. Что касается движенія растеній и ихъ частей, то они слишкомъ незамѣтны, чтобы имѣть самостаятельное эстетическое значеніе. Но это относится только къ движеніямъ самостоятельнымъ, а не къ тѣмъ, которыя вызываются внѣшними причинами; несомнѣнно, что колебаніе тростинки, дрожаніе листвы, волненіе травъ, качаніе вѣтвей и проч., сопровождаемыя игрою свѣта и окрасокъ, имѣютъ глубокое эстетическое значеніе

§ 18. Объ иныхъ соотношеніяхъ растительной природы.

По всей вѣроятности большая часть суши была бы покрыта растеніями безъ вмѣшательства человѣческой культуры, но съ другой стороны сама эта культура содѣй-

ствуетъ распространенію растеній; если однако мы не будемъ обращать вниманія на это искуственное распространеніе, то должны будемъ признать, что распространеніе растеній на земномъ шарѣ подчиняется законамъ борьбы за существованіе.

Флора извѣстной страны настолько же характерна для почвы и климата послѣдней, насколько почва и климатъ являются необходимыми ея условіями. Пейзажистъ долженъ принимать эти условія во вниманіе столько же, сколько вліяніе времени года и притомъ не только во имя истины, но и ради эстетическаго значенія. Онъ долженъ твердо знать различіе между весеннимъ и осеннимъ, лѣтнимъ и зимнимъ ландшафтомъ, между характерными контрастами полярныхъ и тропическихъ странъ, сѣвера и юга, горъ и долинъ, степей и болотъ, побережій и отдаленныхъ отъ моря мѣстностей.

Вліяніе растительности на всѣ эти особенности весьма значительно, въ особенности растительности, размноженіе которой совершается сѣменами, такъ какъ принадлежащія къ ней породы отличаются наибольшимъ многообразіемъ формъ. Несомнѣнно, что каждая порода растеній, которая развивается и размножается быстрѣе, которая разростается сильнѣе и тѣмъ отнимаетъ отъ другихъ воздухъ и свѣтъ, или же которая наиболѣе процвѣтаетъ при данныхъ условіяхъ почвы, несомнѣнно одержитъ побѣду въ борьбѣ за существованіе надъ другими породами. Этимъ объясняется, почему мы на огромныхъ протяженіяхъ данной мѣстности встрѣчаемъ распространеніе одного какого-нибудь растительнаго вида; этимъ же объясняется преобладаніе въ извѣстныхъ мѣстностяхъ лѣсовъ, степей и полей, на ряду съ ничтожными группами одинокихъ растеній.

Еще разительнѣе однако контрасты, которые наблюдаются между растительной природой и природой неорганической: достаточно вспомнить объ оголенныхъ скалахъ и цвѣтущихъ долинахъ, о темно-зеленыхъ еляхъ, отражающихся въ серебристой поверхности озера, или о печальныхъ вѣтвяхъ плакучей ивы, свѣшивающихся надъ его водами, о пальмахъ, ростущихъ на остроконечныхъ утесахъ, омываемыхъ морскими волнами, о швейцарской растительности глетчеровъ, съ лучезарнымъ небомъ или мрачными тучами надъ ними,—о перемѣнчивой игрѣ свѣта и тѣней и многихъ другихъ явленіяхъ.

б) Звуковыя явленія.

§ 19. Эстетическія соотношенія звуковыхъ явленій.

Звуковыя явленія, производимыя растеніями, ничтожны сравнительно съ тѣми, которыя производятся неорганической природой. Всѣ они обусловливаются вліяніями извнѣ, за исключеніемъ развѣ треска лопающихся листьевъ и сѣменныхъ капсулъ. Шелестъ листьевъ, шумъ вѣтвей, трескъ древесныхъ стволовъ и шелестъ тростника обусловливаются движеніями воздуха. Искусство можетъ воспользоваться этими звуками только въ ничтожной мѣрѣ въ музыкѣ и на сценѣ. Звукоподражаніе этого рода въ поэзіи имѣетъ совершенно второстепенное значеніе.

§ 20. Размѣры эстетическихъ дѣйствій.

Законъ индивидуальнаго развитія, руководящій въ растительномъ мірѣ всѣми формами и размѣрами частей, служитъ причиною и того, что формы эти получаютъ большую опредѣлительность и многообразіе. Этотъ же за-

конъ обусловливаетъ въ то же время и то, что явленія неорганической природы все больше и больше утрачиваютъ свое дѣйствіе, хотя многія изъ ихъ свойствъ лишь здѣсь получаютъ болѣе опредѣленное значеніе, напримѣръ симметрія и пропорціональность, къ которымъ присоединяется еще иногда высшій моментъ—характерность; она заключается въ томъ, что отношенія формы и размѣровъ обусловливаются закономъ индивидуализаціи, въ силу котораго приводится въ дѣйствіе сила совершенно иного свойства. Но въ растительномъ мірѣ характерность стоитъ еще на сравнительно низкой ступени и не можетъ еще быть объектомъ пластическихъ искусствъ. Въ живописи, однако явленія растительнаго міра играютъ немаловажную роль, образуя даже самостоятельныя отрасли—цвѣточную и ландшафтную живопись. Растительныя формы служатъ предметомъ воспроизведенія, но только въ качествѣ второстепенныхъ объектовъ, также и въ архитектурѣ, составляя основу такъ называемой орнаментовки.

б) Эстетическія отношенія животнаго міра.

а) Зрительныя явленія.

§ 21. Эстетическія отношенія формъ и размѣровъ.

Законъ индивидуализаціи получаетъ въ животномъ мірѣ высшее примѣненіе, такъ какъ индивидуальность проявляется здѣсь въ сознаніи и въ свободномъ движеніи. Эстетическое значеніе объектовъ этой области зависитъ главнымъ образомъ отъ этихъ двухъ моментовъ. Всѣ части животнаго тѣла дифференцированы и строеніе ихъ приспособлено къ строго опредѣленнымъ функціямъ. Расти-

тельная жизнь сводится къ органическому развитію и размноженію; явленія эти, хотя и составляютъ основы и животной жизни, но послѣдняя значительно осложняется иными, высшими функціями, каковы: мышечная, нервная и психическая дѣятельности. На низшихъ ступеняхъ животной іерархіи характерныя проявленія животной жизни обнаруживаются еще слабо: движенія ограничены, причемъ не рѣдко наблюдается даже прикрѣпленіе къ почвѣ а индивидуализація еще настолько слаба, что нѣкоторыя низшія животныя, напримѣръ кораллы, размножаются подобно растеніямъ, почкованіемъ. На низшихъ ступеняхъ животной іерархіи нервная дѣятельность вообще, а тѣмъ болѣе психическая, очень мало развита. Различеніе субъективнаго и объективнаго проявляется только на высшихъ ступеняхъ ея. Сознаніе проявляется лишь съ развитіемъ самыхъ сложныхъ частей нервной системы. Лишь съ появленіемъ органовъ чувствъ, въ особенности зрительныхъ и слуховыхъ, животное получаетъ болѣе опредѣленное представленіе о внѣшнемъ мірѣ. Безпозвоночныя животныя лишь на высшихъ ступеняхъ являютъ эстетическія соотношенія, но индивидуальная жизнь и на этихъ ступеняхъ еще слишкомъ ничтожна, чтобы стать предметомъ художественнаго воспроизведенія. Моллюски и другія безпозвоночныя, съ известковыми покрышками, иногда являютъ значительное многообразіе формъ и цвѣтовъ, и могутъ служить предметомъ такого воспроизведенія; но оно относится только къ неживымъ частямъ ихъ.

Высшее эстетическое значеніе обнаруживается въ животномъ царствѣ лишь у позвоночныхъ. У позвоночныхъ нервная система достигаетъ высшей ступени развитія и обособленія; лишь позвоночныя животныя имѣютъ мозгъ настолько сильно развитый, что имъ обусловливается су-

ществованіе въ ихъ тѣлѣ особой, самой характерной части—головы; голова конечно имѣется и у многихъ безпозвоночныхъ животныхъ, но нигдѣ она не представляется столь характерной, какъ у высшихъ позвоночныхъ. Согласно общему ходу развитія органическаго міра, низшія ступени этого высшаго класса животной іерархіи, въ отдѣльныхъ частяхъ организаціи, уступаютъ высшимъ ступенямъ развитія безпозвоночныхъ животныхъ. Такъ, у рыбъ преобладаетъ растительная жизнь, а нервная дѣятельность развита чрезвычайно слабо. Формы тѣла всецѣло приспособлены къ внѣшнимъ условіямъ и потому неуклюжи; развитіе наружныхъ органовъ движенія очень слабое, весь организмъ представляетъ собою какъ бы одинъ органъ движенія; въ движеніяхъ рыбы и проявляется главнымъ образомъ ея эстетическое значеніе; движенія многихъ породъ рыбъ отличаются ловкостью, миловидностью и даже граціею. Амфибіи развиты умственно несравненно больше рыбъ, но производятъ отталкивающее и устрашающее впечатлѣніе. Собственно говоря только въ отдѣлѣ птицъ животный организмъ пріобрѣтаетъ самостоятельный эстетическій интересъ.

Вообще можно замѣтить, что эстетическое значеніе животнаго возростаетъ по мѣрѣ того, какъ оно возвышается надъ простѣйшими проявленіями жизнедѣятельности — питаніемъ и размноженіемъ, что выражается какъ въ наружныхъ формахъ, такъ и въ отношеніяхъ къ внѣшнему міру. Это въ особенности обнаруживается на высшихъ ступеняхъ животной іерархіи: высшее развитіе психической дѣятельности и размѣры нервныхъ органовъ, которыми она обусловливается, служатъ причиною особаго сильнаго развитія головы; болѣе разнообразныя движенія требуютъ и болѣе развитой мускулатуры, благодаря кото-

рой каждая отдѣльная часть тѣла получаетъ строго опредѣленныя формы, подчиняясь въ то же время общему закону симметріи, неуклонно проявляющемуся въ животномъ царствѣ.

Эстетическое значеніе явленій формы въ животномъ мірѣ всецѣло обусловливается своеобразнымъ характеромъ индивидуальнаго развитія; такъ, красота лошади совершенно иная, чѣмъ красота буйвола. Отношенія къ внѣшнему міру, а въ особенности къ человѣку, лишь здѣсь становятся интимными, сознательными и принимаютъ болѣе индивидуальный характеръ; отношенія эти проявляются какъ во внѣшнихъ формахъ, такъ и въ движеніяхъ, сила, свобода, разнообразіе и грація которыхъ являются главными источниками эстетическаго воздѣйстія.

§ 22. Эстетическія явленія вытекающія изъ взаимныхъ отношеній животныхъ другъ къ другу и человѣку.

Животное, хотя и не связано съ неорганической природой подобно растеніямъ, но все же находится отъ нея въ зависимости; оно нуждается въ ней какъ въ средѣ, въ которой проходитъ и отъ которой зависитъ его жизнь. Но и косвенно неорганическая природа имѣетъ громадное значеніе для животнаго: питаніе животныхъ происходитъ на счетъ растеній, а эти послѣднія питаются неорганическими веществами. Хотя существуютъ растенія, которыя питаются веществами органическими и даже животными, какъ напримѣръ насѣкомоядныя, но у нихъ процессъ схватыванія добычи происходитъ совершенно безсознательно. Напротивъ, животное проявляетъ много сознанія и ума въ изысканіи пищи, въ виду борьбы за существованіе, въ которую ему приходится вступать. Растенія, которыми

питаются высшія животныя, конечно, отдаются ему безъ борьбы; но не такъ бываетъ съ другими животными, которыя для защиты своей пускаютъ въ ходъ не только свои физическія, но и умственныя силы: осторожность, хитрость, обдуманность и проч.; отсюда возникаетъ много новыхъ отношеній, имѣющихъ отчасти эстетическое значеніе. Параллельно съ изощреніемъ способовъ защиты идетъ изощреніе способовъ нападенія. Помимо этой борьбы за существованіе, которою большею частью обусловливаются всѣ особенности и повадки дикихъ животныхъ, въ животномъ царствѣ обнаруживается еще цѣлый рядъ отношеній, являющихся первообразами общественной жизни человѣка. Половыя отношенія животныхъ, а еще болѣе семейныя ихъ отношенія и проявленія материнскаго инстинкта имѣютъ во многихъ случаяхъ высокое эстетическое значеніе. Весьма ошибочно было бы однако во всѣхъ случаяхъ подозрѣвать въ этихъ явленіяхъ чисто человѣческія чувства и стремленія: пѣніе птицъ обусловливается половыми инстинктами и происходитъ лишь періодически; привязанность къ дѣтенышамъ, поразительная у многихъ звѣрей, за достиженіемъ дѣтенышами извѣстнаго возраста сразу прекращается; общественные инстинкты обнаруживаются среди млекопитающихъ у животныхъ травоядныхъ, мало защищенныхъ отъ нападенія хищныхъ.

Зависимостью животной жизни отъ растительной, а также отъ неорганической природы также обусловливается многими отношеніями, могущими получить эстетическое значеніе. Ими пользуется, напримѣръ, архитектура, но въ очень ограниченныхъ размѣрахъ; гораздо большую роль они играютъ въ живописи. Отношенія эти подлежатъ художественному изображенію въ троякой формѣ: 1) въ формѣ подчиненной, когда животныя являются только оживляю-

щими аксесуарами, напримѣръ ландшафтъ; 2) въ формѣ преобладающей, когда, напротивъ, неорганическая природа и растительный міръ стужатъ лишь фономъ для изображенія животныхъ, и 3) въ формѣ, при которой интересъ уравновѣшенъ.

Совершенно новый родъ эстетическихъ воздѣйствій вытекаетъ изъ отношеній животныхъ къ человѣку; они вытекаютъ или изъ контраста, или изъ культурныхъ цѣлей. Земледѣліе, скотоводство, охота, война и проч. даютъ обильный матеріалъ для сюжетовъ этого рода. Въ жанровой живописи растенія, плоды и животныя играютъ немаловажную роль; и въ поэзіи животная жизнь можетъ быть предметомъ художественной обработки, какъ въ лирическомъ, такъ и въ сатирикчесоомъ духѣ.

в) Слуховыя явленія.

§ 23. Эстетическое значеніе звуковъ.

Въ сферѣ животной жизни звуковыя явленія пріобрѣтаютъ особое значеніе, потому что они не толко служатъ выраженіемъ различныхъ психическихъ состояній, но и выраженіемъ волевыхъ импульсовъ, такъ какъ они всегда обусловливаются движеніями извѣстныхъ частей организма—голосовыхъ органовъ. Безпозвоночныя животныя совершенно лишены ихъ; звуки, издаваемые насѣкомыми, обусловливаются движеніями крыльевъ. Въ ряду позвоночныхъ рыбы совершенно беззвучны, за исключеніемъ развѣ дельфина. У амфибій, хотя и есть голосъ, но совершенно лишенный благозвучія. Это послѣднее обнаруживается лишь у пѣвчихъ птицъ: въ пѣніи многихъ изъ нихъ можно съ ясностью различить ритмъ и мелодію.

Пѣніе птицъ считается первообразомъ искусства пѣнія человѣка; въ особенности замѣчательно пѣніе жаворонка и соловья. Какъ бы то ни было, пѣніе птицъ не является результатомъ какого-либо художественнаго стремленія, хотя и несомнѣнно, что оно имѣетъ цѣлью прельщать; оно стоитъ слишкомъ одиноко, является слишкомъ исключительнымъ и на высшихъ ступеняхъ животной іерархіи не имѣетъ ничего себѣ подобнаго; оно слишкомъ тѣсно связано съ половыми отношеніями и не обнаруживаетъ постепеннаго развитія. Не смотря на то, что пѣніе птицъ по своей мелодичности далеко оставляетъ за собою всѣ звуки, издаваемые высшими животными, т. е. млекопитающими, въ немъ нельзя не отмѣтить одинъ весьма существенный недостатокъ—отсутствіе выраженія, и въ этомъ отношеніи приходится отдать предпочтеніе многимъ, даже совсѣмъ на мелодичнымъ звукамъ, издаваемымъ млекопитающими, хотя эти звуки еще далеко не могутъ назваться эстетическими.

§ 24. Размѣры эстетическаго воздѣйствія.

Уже въ растительномъ мірѣ мы констатировали, что прегрессъ эстетическаго воздѣйствія идетъ рука объ руку съ уменьшеніемъ интенсивности и мощи по сравненію съ неорганической природой; въ большей еще мѣрѣ то же самое замѣчается въ сферѣ эстетическихъ воздѣйствій, доставляемыхъ міромъ животныхъ. Здѣсь въ значительной мѣрѣ усиливается вліяніе индивидуальности, функціональной опредѣлительности и многообразія формъ и проявленій. Хотя эстетическія условія въ выше разсмотрѣнныхъ сферахъ и подчиняются здѣсь высшему закону развитія формъ, тѣмъ не менѣе именно здѣсь обнаруживается все

ихъ значеніе, хотя и въ иномъ видѣ. Равномѣрность относится здѣсь не столько къ распредѣленію и формѣ отдѣльныхъ частей, сколько къ сходству ихъ расположенія у особей одной и той же породы. Симметрія и пропорціональность имѣютъ значеніе лишь настолько, насколько онѣ проистекаютъ изъ функціональныхъ свойствъ частей животнаго организма, слѣдовательно онѣ зависятъ отъ закона цѣлесообразности. Сознаніе, самостоятельность обнаруживаются лишь въ произвольныхъ движеніяхъ; движенія этого рода не пассивны, не обусловливаются внѣшними силами, но вытекаютъ изъ внутреннихъ потребностей самаго организма и обусловливаются нервною дѣятельностью его. Они являются характерными признаками внѣшнихъ проявленій животнаго организма и проявленія эти тѣмъ выше въ эстетическомъ отношеніи, чѣмъ цѣлесообразнѣе и гармоничнѣе двигающіяся части тѣла, даже во время покоя.

Дѣятельность сознанія обнаруживается не только въ движеніяхъ, направленныхъ къ извѣстной цѣли, но весьма не рѣдко и въ измѣненіи очертаній извѣстныхъ частей—такъ сказать въ мимическомъ выраженіи ощущеній; иногда же дѣятельность эта выражается въ звукахъ или въ движеніи такихъ частей, которыя не имѣютъ никакого отношенія къ данному психическому состоянію, напримѣръ у собаки въ движеніяхъ хвоста. Всѣ эти движенія придаютъ совершенно опредѣленный характеръ явленіямъ животной жизни и обусловливаютъ многія такія соотношенія животныхъ къ внѣшнему міру, эстетическое значеніе которыхъ весьма разнообразно.

Въ животныхъ проявленіяхъ нѣтъ той величественности, которая проявляется въ неоргинической природѣ, ни даже такой, какая замѣчается въ мірѣ растеній; но за то

выступаетъ другой элементъ—миловидность, нерѣдко находящаяся въ связи со смѣшнымъ. Смѣшное, хотя и въ ограниченныхъ размѣрахъ, обнаруживается въ животномъ мірѣ уже совершенно самостоятельно; во многихъ случаяхъ, конечно, оно обусловливается тѣмъ, что мы приписываемъ тѣмъ или другимъ дѣйствіямъ животныхъ наши чаловѣческія побужденія и цѣли.

Что касается вліянія на настроеніе, то въ этой сферѣ оно второстепенное; но въ связи съ впечатлѣніями, получаемыми изъ двухъ предыдущихъ сферъ, оно пріобрѣтаетъ неизъяснимую прелесть, затрагивая такія струны, которыя никогда не задрожали бы внѣ его.

Б. Объ эстетичеткихъ отношеніяхъ природы подъ вліяніемъ культуры.

§ 25. Человѣкъ съ точки зрѣнія природы.

По своей тѣлесной организаціи человѣкъ представляетъ лишь высшую форму развитія животнаго тѣла. Различія, которыя анатомъ находитъ между организмомъ человѣка и высшихъ животныхъ, отнюдь не соотвѣтствуютъ различіямъ функціональнымъ и вообще жизнедѣятельности. Въ этомъ послѣднемъ отношеніи человѣкъ отдѣленъ отъ животныхъ еще болѣе глубокою пропастью, чѣмъ животныя отъ растеній. Главною причиною этого является высокая степень развитія сознанія и необычайно мощное развитіе умственной сферы вообще. Нѣтъ никакого сомнѣнія, что это развитіе обусловливается соотвѣтственнымъ развитіемъ головного мозга, но съ другой стороны и само оно въ свою очередь вліяетъ на организацію, на тѣлесные признаки человѣка. Отсюда возникаетъ вопросъ: въ

силу продолжительнаго, въ теченіе тысячелѣтій, взаимодѣйствія, совершавшагося между тѣломъ и духомъ, не является ли само человѣческое тѣло продуктомъ культуры?

Культурное вліяніе человѣка несомнѣнно зависитъ отъ отъ его природы и всѣ проявленія культуры подчинены законамъ природы. Тѣмъ не менѣе результаты культуры весьма рѣзко отличаются отъ простыхъ естественныхъ явленій; это въ особенности замѣтно въ проявленіяхъ эстетическихъ. И все же, какъ ни могуче вліяніе культуры на развитіе человѣческаго рода, оно сравнительно мало повліяло на тѣлесныя формы, и если въ живописи и скульптурѣ воспроизводится человѣческое тѣло, какъ таковое, то только съ точки зрѣнія продукта природы, а не культуры.

Если тѣлесная организація человѣка въ существенныхъ чертахъ подчиняется общимъ законамъ сравнительной анатоміи, то все-таки высшее назначеніе его—въ большей опредѣлительности и характерности формъ и органовъ, а слѣдовательно и во всемъ организмѣ. Все здѣсь несравненно опредѣленнѣе, многозначительнѣе, все здѣсь приноровлено къ индивидуальной жизни и къ многостороннимъ возвышеннымъ цѣлямъ, которыя она преслѣдуетъ: вертикальная постановка тѣла, свободное, самостоятельное расположеніе и расчлененіе рукъ, служащихъ уже не для опоры и передвиженія, какъ у четвероногихъ и четвероруких, а въ особенности голова и лицо съ его выраженіемъ—все это признаки, указывающіе на высшія особенности организаціи, стоящія въ зависимости отъ высшихъ душевныхъ особенностей, что и придаетъ человѣку столь высокое эстетическое значеніе.

Прежнія эстетическія отношенія, о которыхъ шла рѣчь

выше, хотя и сохраняются, но имѣютъ уже второстепенное значенiе, подчиненное высшему закону организацiи. Пропорцiональность частей, безъ всякаго сомнѣнiя, является одной изъ основъ красоты человѣческаго тѣла, но было бы ошибочно думать, что красота исключительно зависитъ отъ пропорцiональности. Индивидуальность цѣлаго и частей, столь рѣзко выраженная въ человѣческомъ тѣлѣ—вотъ основной законъ эстетическаго впечатлѣнiя, производимаго человѣческимъ тѣломъ. Изъ предъидущаго намъ уже извѣстно, что съ развитiемъ индивидуальности возрастаетъ эстетическое дѣйствiе, производимое человѣческимъ тѣломъ; но это возможно только тогда, когда геометрическiя условiя эстетическаго дѣйствiя (равномѣрность, симметрiя и проч.) не стѣсняютъ свободы развитiя формъ согласно индивидуализацiи, или, выражаясь точнѣе, когда они не мѣшаютъ свободному проявленiю характерныхъ особенностей организма.

Подобно тому, какъ высшая степень сознанiя состоитъ въ свободѣ, а эта послѣдняя проявляется въ цѣлесообразности, такъ и высшая степень эстетическаго воздѣйствiя, производимаго человѣческимъ тѣломъ, состоитъ главнымъ образомъ въ томъ, что во всѣхъ его частяхъ и соотношенiяхъ проявляются свобода и цѣлесообразность. По всей вѣроятности этотъ принципъ руководилъ Микель Анджело, когда онъ, созидая образы даже пребывающiе въ покоѣ, придавалъ формамъ ихъ столько подвижной экспрессiи, что нерѣдко они казались даже неестественными.

Безъ всякаго сомнѣнiя, изогнутая линiя въ противуположность къ прямой выражаетъ подвижность; волнистая—возбуждаетъ въ насъ мысль о соободномъ преодолѣванiи препятствiй. Линiи эти труднѣе подчиняются математическому измѣренiю, слѣдовательно онѣ даютъ боль-

ше простора для проявленія свободы и индивидуальности; вотъ почему безчисленные тонкіе изгибы человѣческаго тѣла являются главною основою его красоты. Симметрія и пропорціональность, несомнѣнно присущія этому тѣлу, играютъ второстепенную роль: если бы онѣ преобладали, то человѣческая красота имѣла бы совершенно однообразный характеръ и исчерпывалась бы разъ на всегда установленными признаками; это была бы красота совершенно неподвижная. Такая красота никогда не могла бы явиться выраженіемъ индивидуальности—самому характерному признаку человѣческаго организма. Но помимо индивидуальности люди различаются еще въ отношеніи расы, племени, пола, возрастовъ и ступеней развитія. Эти различія въ то же время являются связующими звеньями человѣчества. Расовыя различія образуютъ глубокую пропасть между людьми, тогда какъ общность расовыхъ признаковъ является самымъ характернымъ условіемъ ихъ связи. Изъ числа пяти челввѣческихъ расъ, наивысшаго культурнаго развитія достигла индо-европейская; она же занимаетъ высшее мѣсто и въ эстетическомъ смыслѣ. Предпочтеніе, которое мы отдаемъ самому важному признаку индо-европейской расы—бѣлому цвѣту кожи, отнюдь не является слѣдствіемъ предразсудка или привычки: кожа эта является болѣе прозрачною, что значительно усиливаетъ свѣтовыя впечатлѣнія, производимыя душевными движеніями, такъ какъ они отражаются главнымъ образонъ на наружности.

Половыя различія точно также являются могучимъ стимуломъ для сближенія, и нѣтъ связи болѣе интимной, чѣмъ та, которая основана на сближеніи половъ. Самая интимность этой связи и проистекающія отъ нея послѣдствія выработали въ человѣкѣ чувство стыдливости. Чув-

ство это, ставящее извѣстныя внѣшнія преграды сближенію половъ, главнымъ образомъ является продуктомъ культуры, но до нѣкоторой степени оно обусловливается и рѣзкими особенностями, которыми характеризуется тѣлесное устройство обоихъ половъ.

Различіе возрастовъ, которое въ виду продолжительности жизни человѣка и медленности его развитія имѣетъ гораздо больше значеніе, чѣмъ у животныхъ, также является связующимъ стимуломъ во многихъ отношеніяхъ. Безпомощность человѣка въ первые годы жизни въ сильнѣйшей степени возбуждаетъ влеченія, которыя ощущаютъ родители, въ особенности мать, къ дѣтямъ и дѣти къ родителямъ. Дѣтство и юность также еще во многомъ связаны съ зрѣлымъ и старческимъ возрастами; такъ, старость радуется, любуясь на игры, забавы и вождѣленія дѣтства и юности. Люди одного возраста сближаются охотнѣе всего, что служитъ немалымъ препятствіемъ къ сближенію людей различныхъ возрастовъ.

Всѣ эти различія и проистекающіе вслѣдствіе этого отношенія и контрасты проявляются въ опредѣленныхъ внѣшнихъ формахъ, которыя имѣютъ свое особое характерное эстетическое значеніе. Красота представителя индоевропейской расы не то, что красота негра, красота мужчины не то, что красота женщины, и точно также различные возрасты имѣютъ свои особенныя эстетическія особенности.

§ 26. Человѣкъ подъ вліяніемъ культуры.

Человѣкъ предназначенъ самою природою для культуры и потому тѣлесныя его особенности образуютъ главную основу не только его матеріальной, но и духовной жизни. Различныя формы, въ которыхъ тѣлесная природа

человѣка, проявляется въ его духовныхъ особенностяхъ, называются *темпераментомъ.* Природа не только одарила человѣка необходимыми способностями, но и заставила его, вслѣдствіе безпомощности, изыскивать средства къ сохраненію и улучшенію своего существованія,—она снабдила его соціальными инстинктами, въ силу которыхъ онъ сближается съ другими себѣ подобными и пользуется ихъ помощью, а также высокой силой ума. И то и другое послужило основою развитія способовъ пониманія одного человѣка другимъ и выраженія мысли, т е. развитія рѣчи. Лишь благодаря понятіямъ, благодаря рѣчи, человѣкъ получилъ возможность возвыситься надъ простымъ чувственнымъ созерцаніемъ, освоботиться отъ него и создать въ себѣ самомъ особый міръ, въ которомъ онъ нашелъ новыя, болѣе возвышенныя, стремленія и цѣли для своей дѣятельности, въ силу которыхъ онъ и оказался въ состояніи пересоздать и передѣлать окружающій внѣшній міръ. Подобно природѣ культура производитъ одновременно разъединяющее и объединяющее вліяніе на людей. Она соединяетъ ихъ для различныхъ цѣлей, но самое различіе послѣднихъ является въ свою очередь причиною разъединенія. Никакое проявленіе человѣческаго развитія не имѣетъ такого объединяющаго значенія, какъ человѣческая рѣчь, но въ то же время различіе языковъ является однимъ изъ главныхъ препятствій объединенія народовъ; то же самое относится и къ религіи, къ общественному и государственному устройству, къ различіямъ сословій и проч.

Такъ какъ высокое значеніе человѣка обусловливается высокимъ развитіемъ его индивидуальнаго сознанія, слѣдовательно его индивидуальности вообще, то не мудрено, что все движеніе, весь прогрессъ культуры исходятъ изъ

индивидуальныхъ стремленій, и что въ общемъ ходѣ развитія человѣчества проявляются обособленныя теченія и контрасты, имѣющіе отчасти связующее, отчасти разъединяющее вліяніе, тѣмъ болѣе, что при ихъ обнаруженіи всегда замѣчается сильная игра страстей.

Многообразіе цѣлей, преслѣдуемыхъ культурою, скорѣе обусловливается многообразіемъ индивидуальныхъ особенностей человѣка, чѣмъ многообразіемъ внѣшнихъ вліяній; съ постепеннымъ прогрессомъ культуры прогрессируетъ и сознаніе, и цѣли, которыми оно задается, становятся все многоразличнѣе и сложнѣе.

Первоначальныя стремленія, конечно, обнаружились въ сферѣ чисто-матеріальной и являются результатомъ инстинкта самосохраненія. Пища, одежда и жилище—таковы были первые объекты, къ которымъ относится культура, первыя потребности, которыя пробудили въ человѣческомъ сознаніи преслѣдованіе опредѣленныхъ цѣлей. Для достиженія ихъ человѣкъ не нашелъ въ своемъ организмѣ достаточныхъ средствъ; весьма естественно, что первыми продуктами культуры являются орудія и оружіе. Дальнѣйшій прогрессъ культурнаго развитія могъ обусловливаться только тѣмъ, что человѣческое сознаніе стало постепенно возвышаться надъ непосредственными насущными потребностями. Это могло совершиться троякимъ путемъ: во-первыхъ, расширеніемъ чисто-индивидуальныхъ потребностей въ силу соціальныхъ инстинктовъ; во-вторыхъ, постепенно развившимся соображеніемъ о будущемъ, и, наконецъ, въ третьихъ, соединеніемъ чувственно-тѣлесныхъ потребностей съ духовнымъ интересомъ, который сталъ даже мало-по-малу преобладать. Такимъ образомъ постепенно развились понятія о семьѣ и племени, о полезномъ и пріятномъ. Новыя потребности вызвали

новыя цѣли, что проявилось въ усовершенствованіи орудій, одежды, жилищъ и утвари, причемъ, конечно, въ началѣ сохранилась еще зависимость отъ почвы, на которой обиталъ человѣкъ, и ея произведеній. Тѣмъ не менѣе питаніе и самосохраненіе вообще еще долго царили надъ всѣми другими цѣлями.

Передвиженія съ мѣста на мѣсто и войны познакомили однако людей съ другими почвенными и климатическими условіями, съ иными условіями жизни и дѣятельности; это вызвало подражаніе и желаніе пріобрѣтать различные предметы и издѣлія чужихъ странъ—возникла торговля, потребовавшая болѣе удобныхъ и быстрыхъ способовъ сношенія съ различными странами—это послужило началомъ мореходству и проложенію дорогъ.

Съ развитіемъ собственности явилась потребность защитить ее и упрочить обладаніе ею, возникъ общій интересъ, состоящій въ томъ, чтобы соединить съ идеею права на трудовой заработокъ идею общественной власти, имѣющей цѣлью его защиту.

Различіе индивидуальныхъ побужденій весьма скоро повело къ различію дѣятельности, которая въ свою очередь выработала различія въ положеніи и въ правахъ въ предѣлахъ общины; возникли сословія и іерархическія ступени. Эти различія повели, подобно всѣмъ другимъ, отчасти къ разъединенію, отчасти же къ сближенію людей.

Даже и эти первобытныя ступени культурнаго развитія человѣчества не могли бы быть достигнуты, если бы человѣкъ руководился исключительно побужденіями чувственными и только практическимъ разумомъ. Но уже въ этомъ первобытномъ фазисѣ культуры начинаетъ играть роль дѣятельность ума и чувства, внѣ которыхъ немыслима вообще никакая цѣлесообразная дѣятельность человѣ-

ка. Потребность постиженія, познанія явленій, подсказанныя практической дѣятельностью, вызвала новую работу ума, расширила кругозоръ и повела къ развитію науки, къ развитію потребностей чистаго познанія и помимо матеріальныхъ цѣлей. Какъ единичный человѣкъ, такъ и первобытное государство инстинктивно поняли силу науки и воспользовались ею, возникла школа, сначала какъ учрежденіе привилегированное, доступное лишь нѣкоторымъ сословіямъ; но и въ этой формѣ она явилась прочною основою для дальнѣйшаго развитія культуры, которая была бы немыслима, если бы каждый человѣкъ долженъ былъ доходить лишь путемъ собственнаго опыта до всего того, что уже достигнуто.

Не меньшее значеніе для культуры имѣло осложненіе потребностей, проистекающихъ изъ сферы чувствъ и соціальныхъ инстинктовъ. Религія и нравственность имѣли сильнѣйшее вліяніе на весь ходъ культуры; онѣ явились главными основами общественнаго устройства и имѣли огромное вліяніе на человѣческій характеръ и на всѣ дѣйствія человѣка. Отсюда понятно, что обусловленныя ими явленія и соотношенія получили также большое эстетическое значеніе; онѣ вызвали къ жизни цѣлыя отрасли искусства. Подъ ихъ вліяніемъ общественная жизнь получила иной, возвышенный характеръ и обусловила появленіе многихъ учрежденій, въ свою очередь повліявшихъ на весь ходъ человѣческой жизни и вызвавшихъ множество новыхъ потребностей, соотношеній и дѣйствій.

§ 27. Культурная дѣятельность человѣка и проистекающія изъ нея эстетическія соотношенія.

Всякая дѣятельность основана на движеніи, хотя движеніе не всегда является дѣятельностью, даже не всякое намѣренное и цѣлесообразное движеніе. Дѣятельность слагается изъ многихъ цѣлесообразныхъ движеній, но и этого еще недостаточно для ея характеристики. У животнаго наблюдается очень много тѣлодвиженій, вполнѣ цѣлесообразныхъ, но относительно его можетъ быть рѣчь только о дѣйствіяхъ, но не о дѣятельности. Лишь подъ вліяніемъ культуры дѣйствія превращаются въ дѣятельность; это обусловливается не употребленіемъ различныхъ орудій и снарядовъ, потому что есть роды дѣятельности, которые ихъ совсѣмъ не требуютъ, напримѣръ мышленіе; но исключительно свойствомъ преслѣдуемыхъ цѣлей, которыя заключаются не въ самомъ дѣйствіи и не въ сферѣ чувственно-тѣлесной, но выходятъ за ихъ предѣлы. Вотъ почему никакія игры, какъ бы сложны онѣ не были и какъ бы онѣ ни напрягали ума, не называются дѣятельностью. Точно также не подходятъ подъ это понятіе многія изъ нашихъ отправленій, каковы: ѣда, питье, ходьба и т. д.; но отправленія эти могутъ стать дѣятельностью, если ими преслѣдуется особая, внѣ личнаго самосохраненія стоящая, цѣль: работа кормилицы, кормящей грудью ребенка, и — конюха, объѣзжающаго лошадь своего хозяина, а точно также ходьба посыльнаго, являются дѣятельностями.

Дѣятельности различаются по преслѣдуемымъ ими цѣлямъ, которыя относятся то къ сферѣ духовной, то къ сферѣ внѣшней или внутренней жизни человѣка; но онѣ различаются еще и по самымъ способамъ своего

осуществленія: въ однѣхъ мы находимъ лишь техническую сноровку подъ вліяніемъ воли, при большемъ или меньшемъ содѣйствіи разума; въ другихъ, напротивъ того, преобладаетъ работа мышленія, и наконецъ, въ третьихъ фантазія, творческая дѣятельность ума. Различнаго рода дѣятельности не всегда производятъ то, что мы называемъ продуктами культуры, но косвенно существованіе этихъ продуктовъ зависитъ исключительно отъ различныхъ родовъ человѣческой дѣятельности. Отсюда проистекаетъ необыкновенное разнообразіе характерныхъ движеній человѣческаго тѣла, пріобрѣтающихъ эстетическое значеніе. Достаточно указать на безчисленное разнообразіе движеній, обусловленныхъ различными отраслями промышленности, техники, ремеслъ и искусствъ; достаточно вспомнить о разнообразіи костюмовъ и украшеній, находящемся въ связи съ различными профессіями. Подъ вліяніемъ человѣческой дѣятельности измѣняется вся обстановка внѣшней жизни; природа словно отступаетъ на второй планъ и мѣсто ея заступаетъ культурный міръ, созданный самимъ человѣкомъ и почти отъ природы независимый. Уже въ силу этого ходъ историческаго развитія культуры стоитъ въ нѣкоторой противоположности къ развитію природному.

Насъ главнымъ образомъ интересуютъ тѣ явленія культурной дѣятельности человѣка, которыя являются продуктами творческой силы его ума; сюда относятся однако не только художественныя произведенія, но и произведенія ремесленныя и фабрично-промышленныя, такъ какъ и при ихъ производствѣ необходимо участіе фантазіи.

Во всякой культурной дѣятельности главную роль играютъ представленія, какъ главный психологическій мотивъ; но представленіе превращается въ фантазію только подъ вліяніемъ идеальныхъ побужденій, и слѣдовательно

можетъ проявиться лишь въ такихъ родахъ дѣятельности, которые основываются на подобнаго рода побужденіяхъ. Побужденія эти нерѣдко возникаютъ въ душѣ человѣка подъ вліяніемъ эстетическаго воздѣйствія внѣшняго міра, но дальнѣйшее ихъ развитіе и осуществленіе обусловливаются уже дѣятельностью ума и чувства. Въ силу такихъ побужденій могла возникнуть потребность придать всѣмъ произведеніямъ человѣческихъ рукъ характеръ, соотвѣтствующій эстетическимъ свойствамъ естественныхъ предметовъ. Однимъ изъ первыхъ выраженій подобныхъ потребностей является *украшеніе*. Первобытная потребность въ украшеніи находила и находитъ и въ настоящее время у народовъ, стоящихъ на низкихъ ступеняхъ культуры, удовлетвореніе въ естественныхъ продуктахъ, производящихъ эстетическое дѣйствіе: цвѣтахъ, звѣриныхъ шкурахъ, перьяхъ и проч.; но въ дальнѣйшемъ осложненіи уже является переработка естественныхъ предметовъ при участіи фантазіи, а также подъ вліяніемъ моментовъ, не имѣющихъ эстетическаго характера, каковы: самолюбіе, гордость и др. Въ силу этого украшеніе получило еще иное значеніе, а именно значеніе отличія, т. е. оно стало символомъ личныхъ достоинствъ тѣхъ, которые имъ пользовались. Символическое значеніе получили и многіе другіе продукты культуры, въ особенности тѣ, которые возникли на почвѣ религіознаго культа: но такъ какъ въ этихъ продуктахъ должна была преобладать экспрессивность, т. е. соотвѣтствіе изображенія прямой цѣли, имъ преслѣдуемой, то эстетическій моментъ долженъ былъ долгое время оставаться совершенно въ сторонѣ. Тѣмъ не менѣе на этой почвѣ развились монументальная скульптура и церковное зодчество, а равно и національные стили.

§ 28. Природа, подъ вліяніемъ культурной дѣятельности человѣка.

Отношенія человѣка къ природѣ зависятъ большею частью отъ его культурной дѣятельности, подобно тому, какъ послѣдняя, непосредственно или косвенно, основывается на этихъ отношеніяхъ. Человѣкъ познаетъ природу какъ благодѣтельницу, но въ то же время и какъ врага своего. Существованіе его нахадится въ полной отъ нея зависимости, не смотря на то, что ему съ тяжелымъ трудомъ, а иногда и съ опасностью жизни, приходится добывать у природы средства для существованія; сама природа доставляетъ ему средства для борьбы съ нею. Со смертью, человѣкъ возвращаетъ природѣ все, что онъ получилъ отъ нее. Его сущеттвованіе прошло бы безслѣдно, если бы въ своей культурной дѣятельности онъ не оставлялъ видимыхъ слѣдовъ, которыми обусловливается вѣчная память, хранимая потомствомъ и символически выражаемая въ почитаніи его останковъ.

Человѣкъ можетъ найти наслажденіе и отдыхъ въ простомъ созерцаніи природы, онъ можетъ извлечь удовлетвореніе и выгоду изъ познанія ея внутренней связи и ея законовъ, онъ можетъ искать и найти въ ней средства для достиженія духовныхъ и матеріальныхъ цѣлей. Поэтому культурная дѣятельность человѣка прежде всего направлена къ тому, чтобы подчинить природу этимъ цѣлямъ и потребностямъ. Это достигается различными способами. Человѣкъ или непосредственно пользуется готовымъ матеріаломъ природы и ея силами, или видоизмѣняетъ ихъ сообразно преслѣдуемымъ имъ цѣлямъ, даетъ имъ опредѣленное направленіе и примѣненіе, преобразуетъ размѣры

и формы, и тѣмъ воспроизводитъ новыя сочетанія и заставляетъ проявляться иныя начала и явленія. Кромѣ того человѣкъ вліяетъ также на размноженіе, распространеніе и развитіе растительнаго и животнаго міра, воздѣйствуя на отдѣльныя породы, видоизмѣняя ихъ согласно своимъ потребностямъ, производя новыя разновидности, которыя никогда не возникали бы безъ его участія. Культурная дѣятельность человѣка, производящая значительныя измѣненія на большей части земной поверхности, безконечно многообразна. Достаточно вспомнить о земледѣліи, скотоводствѣ, рыболовствѣ, охотѣ, сооруженіи каналовъ, плотинъ, проѣзжихъ и желѣзныхъ дорогъ, мостовъ и туннелей; горной и вообще обработывающей промышленности и т. д. Эти культурныя проявленія даютъ богатый эстетическій матеріалъ, въ особенности для живописи: пейзажной, охотничьей, жанровой и батальной. Въ этого рода живописи наиболѣе важнымъ моментомъ является противоположность между природой и культурой, хотя и простыя изображенія предметовъ природы или культуры могутъ производить эстетическое впечатлѣніе. Такое же значеніе имѣетъ изображеніе человѣка не въ смыслѣ соціальной единицы, не въ его кулькурныхъ отношеніяхъ, но какъ продукта природы.

§ 29. Объ эстетическомъ значеніи отношеній человѣка къ его роду.

Хотя отношенія эти вообще не составляютъ предмета изслѣдованія для эстетики, тѣмъ не менѣе мы не можемъ обойти молчаніемъ тѣ изъ нихъ, которыя выражаются въ извѣстныхъ дѣйствіяхъ или, вѣрнѣе, въ человѣческой дѣятельности, по скольку она обусловливается соціальною жизнью.

Если бы человѣкъ оставался исключительно подъ вліяніемъ своихъ природныхъ побужденій личнаго свойства, то онъ былъ бы столь же мало способенъ къ дѣятельности, какъ и животное. Но какъ въ его умственной сферѣ, такъ и въ сферѣ чувства подъ вліяніемъ общественной жизни возникаютъ совершенно новыя начала, которыя, въ силу культуры, получаютъ могучее развитіе и совершенно видоизмѣняютъ весь строй душевной жизни человѣка. Такъ, на почвѣ чувства развивается *нравственность*, на почвѣ ума—*законность*, на почвѣ разума—*цѣлесообразность*, на почвѣ чувственности—*стыдливость*. Въ человѣкѣ развивается, подъ вліяніемъ сознанія его духовнаго назначенія, стремленіе устранять все то, что низводитъ его къ чувственно-тѣлесной сферѣ, или то, что проникаетъ изъ этой сферы въ сферу чувственно-духовную. Но такъ какъ совершенное устраненіе чувственно-тѣлесныхъ воздѣйствій невозможно, то онъ старается по крайней мѣрѣ маскировать ихъ.

Нравственность и стыдливость при своемъ совмѣстномъ дѣйствіи въ формѣ *обычаевъ* получили огромное значеніе во внѣшнихъ проявленіяхъ человѣческой жизни; путемъ передачи изъ поколѣнія въ поколѣніе, проявленія эти въ общемъ значительно прогрессировали, но въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ они потеряли свою первоначальную чистоту. Превратившись въ простыя формальности, они всецѣло подпали подъ вліяніе моды. Въ силу этого нѣкоторые обычаи, возникшіе на этой почвѣ, являются нерѣдко издѣвательствомъ надъ нравственностью и стыдливостью, фальсификаціей, благодаря которой подъ покровомъ наружной скромности скрывается самый рафинированный развратъ и безстыдство. Слѣдовательно, высшія степени культурнаго развитія не всегда связаны съ высшею степенью

нравственности и стыдливости, недостатокъ которыхъ, однако, всегда свидѣтельствуетъ о томъ, что направленіе этого развитія ложное. Истинная культура должна быть чужда ложной стыдливости, но не стыдливости настоящей. Наоборотъ, уже на низкихъ ступеняхъ культуры можетъ проявиться сильно развитое чувство стыдливости, не смотря на то, что нравы свободнѣе и много изъ того, что тщательно маскируется современной культурой, остается не прикрытымъ.

Если первоначально нравы возникли на почвѣ нравственныхъ чувствъ и стыдливости, то впослѣдствіи они превратились въ нѣчто формальное, въ извѣстный рядъ привычекъ, передаваемыхъ изъ поколѣнія въ поколѣніе путемъ обученія и примѣра и вліяющихъ преимущественно на внѣшнія стороны человѣка, больше на второстепенныя частности его существованія, не имѣющія почти никакого отношенія къ его духовнымъ качествамъ. Но есть другое проявленіе культуры, которое состоитъ въ томъ, что внѣшнія отношенія человѣка—его поведеніе—вытекаютъ изъ сознательнаго, не инстинктивнаго, пониманія его духовнаго предназначенія и соотвѣтствуетъ наивысшей степени культурнаго развитія человѣчества—это *образованіе*. Нравы обусловливаются требованіями стыдливости и нравственности, образованіе—требованіями духовнаго назначенія человѣка. Строго говоря, понятіе объ образованіи (образованности) должно бы охватывать всю духовную сферу человѣка, но по большей части его ограничиваютъ предѣлами сферы умственной. Въ противуположность этому говорятъ о нравственной развитости, которая относится больше къ сферѣ ощущеній. Образованіе гораздо меньше руководствуется требованіями чисто-нравственными, чѣмъ требованіями духовнаго назначенія чело-

вѣка; поэтому первымъ признакомъ его служитъ благородство. Нравственная сторона входитъ сама собою въ понятіе объ образованіи, не составляя однако ея главнаго атрибута: благородный поступокъ никогда не можетъ быть безнравственнымъ, даже въ томъ случаѣ, когда онъ явно противорѣчитъ стыдливости и общимъ нравственнымъ понятіямъ. Образованіе точно также можетъ получить ложное, одностороннее направленіе и относиться больше къ наружнымъ формамъ, чѣмъ къ существу. Поэтому гораздо рѣже говорятъ объ истинномъ образованіи, чѣмъ о приличіи, хорошемъ поведеніи, лоскѣ, тактѣ и хорошемъ тонѣ; сюда же относится и вѣжливость. Подобному формальному образованію всегда грозитъ опасность деградировать, превратиться въ напыщенность, фатовство и жеманство, такъ какъ оно сводится къ простой аффектаціи духовныхъ свойствъ; но въ то же время оно можетъ проникнуться и духовными началами и въ такомъ случаѣ обнаружиться въ видѣ изящества и граціи.

Благонравіе и образованіе стремятся подавить исходящія изъ тѣлесно чувственной сферы побужденія и стремленія или по крайней мѣрѣ прикрыть ихъ, а равно овладѣть таковыя же духовно-чувственной сферы и облагородить ихъ. Культура могла, подъ вліяніемъ обнаружившихся съ ея развитіемъ отношеній и идей, придать новыя формы побужденіямъ и стремленіямъ, переходящимъ изъ тѣлесно-чувственной сферы въ сферу чувственно-духовную, но подавить ихъ она не могла; она въ свою очередь вызвала множество новыхъ идей и отношеній, хотя преимущественно духовнаго и нравственнаго свойства, но тѣмъ не менѣе весьма могучихъ, не менѣе сильно затрагивающихъ душевный міръ человѣка, конечно въ зависимости отъ темперамента, а слѣдовательно отъ физіологическихъ свойствъ.

Дѣло въ томъ, что каждое ощущеніе извѣстной силы можетъ превратиться въ побужденіе; ощущеніе само по себѣ представляется чѣмъ то единичнымъ, преходящимъ; если же оно становится предохранительнымъ и пріобрѣтаетъ способность постоянно возобновляться чрезъ посредство ассоціаціи идей, то его обыкновенно обозначаютъ именемъ *чувства*. Ощущенія, возникающія въ сознаніи съ особенною силою становятся *аффектами*. Наконецъ *страсти* находятся въ такомъ же отношеніи къ чувствамъ, какъ аффекты къ ощущеніямъ. Побужденія, обусловленныя аффектами и страстями, конечно, гораздо сильнѣе побужденій, обусловленныхъ ощущеніями и чувствами. Человѣкъ настолько же можетъ овладѣть своими аффектами и страстями, насколько они могутъ овладѣть имъ: онъ можетъ выйти побѣдителемъ изъ борьбы съ ними или можетъ пасть ихъ жертвою. Такъ какъ каждое ощущеніе можетъ сдѣлаться аффектомъ, а каждое чувство страстью, то это относится и къ отношеніямъ и чувствамъ нравственно-религіознымъ. Какъ бы ни было чисто ощущеніе или чувство, разъ они стали аффектами и страстями, то первоначальная чистота ихъ всегда до нѣкоторой степени утрачивается, потому что тогда сильно затрачивается чувственно-тѣлесная сфера человѣческой природы. Если выдѣлить изъ страсти все, что относится къ этой сферѣ, сохранивъ лишь одну идейную сторону, то останется *вдохновеніе*.

Хотя самыя сильныя побужденія къ дѣятельности исходятъ со стороны ощущеній, тѣмъ не менѣе и чисто умственная сфера можетъ порождать такія-же побужденія, такъ какъ понятія и идеи образуютъ особый міръ, въ которомъ возникаютъ для человѣческой дѣятельности новыя высшія цѣли; такъ, почти всѣ роды культурной дѣятельности человѣка обусловливаются такими побужденіями.

Человѣческія дѣйствія могутъ быть не только нравственными и безнравственными, стыдливыми и безстыдными—что зависитъ отъ побужденій чувства,—но также цѣлесообразными и нецѣлесообразными, мудрыми и глупыми, что зависитъ отъ побужденій умственныхъ. Дѣйствія нужно отличать отъ дѣятельности, хотя они часто могутъ быть соединены другъ съ другомъ. При дѣятельности побужденіе обусловливается только цѣлью или, наоборотъ, цѣль опредѣляется побужденіемъ къ дѣятельности. При дѣйствіи самая дѣятельность и ея цѣль служатъ только средствомъ достигнуть болѣе отдаленной цѣли, въ основѣ которой лежатъ побужденія чисто личнаго свойства. Исполненіе какой-либо опредѣленной работы само по себѣ является дѣйствіемъ, но оно превращается въ дѣятельность, если производится съ цѣлью принести пользу другимъ. Цѣль дѣйствія иная, чѣмъ цѣль дѣятельности и всегда вытекаетъ изъ иныхъ отношеній, изъ побужденій всегда личнаго свойства.

Дѣйствія могутъ проистекать какъ изъ мотивовъ чувственныхъ, такъ и умственныхъ, и либо соотвѣтствовать, либо идти наперекоръ интересамъ каждой изъ этихъ сферъ, требованіями стыдливости, нравственности, религіи, закона и проч.; они могутъ быть направлены къ пользѣ или ко вреду другихъ, они могутъ преслѣдовать враждебныя или дружелюбныя цѣли. Дѣйствія могутъ проистекать изъ внутренняго противорѣчія, изъ борьбы чувствъ, побужденій и т. д.; въ силу этого они могутъ и проявиться въ формѣ противорѣчій, конфликтовъ и борьбы съ другими, и притомъ не только борьбы добродѣтели съ порокомъ, побужденій, цѣлей и силъ чувственныхъ и умственныхъ, нравственныхъ и безнравственныхъ, — но и борьбы обязанностей съ обязанностями, правъ съ правами.

Мы до сихъ поръ говорили о дѣятельной сторонѣ человѣческаго существа въ отдѣльности. Та же самая сила, то же самое стремленіе духа, которыя соединяютъ разрозненныя явленія, представляющіяся сознанію, въ цѣлостный внѣшній міръ, а разрозненные внутренніе процессы его въ цѣлостный внутренній міръ, разрозненныя свѣдѣнія въ цѣлостное познаніе,—приводятъ также въ связь отдѣльныя ощущенія, мысли, рѣшенія и дѣйствія человѣка, хотя въ сознаніи возможны лишь ясныя представленія о каждомъ психическомъ актѣ, о каждомъ дѣйствіи въ отдѣльности. Это единство, эта связь, проявляющіяся въ отношеніяхъ одного человѣка къ другимъ людямъ, составляютъ то, что мы называемъ *образомъ мыслей*, въ дѣятельной же сферѣ—характеромъ. Образъ мыслей и характеръ развиваются во взаимодѣйствіи съ индивидуальными воззрѣніями на жизнь. Не безразлично, усматриваетъ ли человѣкъ въ причинной связи явленій, совершающихся въ силу слѣпой необходимости, причемъ нерѣдко простая случайность рѣшаетъ вопросы счастія и несчастія, роковую судьбу свою, или же только средство для достиженія высшихъ цѣлей путемъ дѣятельности. Далеко не безразлично, направляетъ ли человѣкъ взоры на явленія, противорѣчащія логическимъ требованіямъ разума или же на удовлетворяющія имъ,—на явленія, которыя въ силу неисповѣдимаго случая обращаются въ горе и бѣдствіе, страданія и гибель, или же на тѣ, отъ которыхъ зависитъ человѣческое счастіе. Правда, радужная сторона противоположностей, противорѣчій и житейской борьбы въ концѣ концовъ совершенно затемняется мрачными сторонами жизни; какія радости жизнь сулитъ человѣку, совершенно неизвѣстно, но что ему предстоитъ горе и смерть—въ этомъ нѣтъ сомнѣнія. Всѣ подражающія искусства показываютъ намъ, что

подобно житейскимъ конфликтамъ и житейской борьбѣ мрачныя стороны жизни могутъ имѣть эстетическое значеніе. Мы уже видѣли, что вообще контрастъ является необходимымъ моментомъ всякаго эстетическаго дѣйствія; если же разрѣшившійся диссонансъ, вообще разрѣшившееся противорѣчіе можетъ быть источникомъ высшаго эстетическаго наслажденія, то слѣдовательно мы можемъ ожидать, что болѣе важное значеніе противоположностей и противорѣчій человѣческой жизни въ значительной мѣрѣ усилитъ эстетическое дѣйствіе. Вотъ причина, почему даже безобразное, безнравственное, даже мерзостное, какъ доказывается комедіею и трагедіею, можетъ явиться эстетическимъ моментомъ въ развитіи прекраснаго, если только оно гармонически разрѣшается въ послѣднемъ.

§ 30. Объ эстетическихъ отношеніяхъ зрительной сферы.

Отношенія эти уже отчасти были выяснены при разсмотрѣніи человѣка съ точки зрѣнія природы. Человѣческое тѣло, приспособленное къ движеніямъ и къ духовной дѣятельности, лишь подъ вліяніемъ культуры могло достигнуть полнаго развитія, такъ какъ культура не только усиливаетъ выразительность формъ и движеній, но индивидуализируетъ ихъ. Движенія человѣка имѣютъ цѣлью не простое перемѣщеніе, не простое достиженіе извѣстныхъ внѣшнихъ цѣлей, но и выраженіе внутренней духовной жизни,—ощущеній, мыслей, стремленій, страстей, намѣреній и проч. Къ движеніямъ частей тѣла присоединяются движенія лица (мимика), выраженіе глазъ и жестикуляція. Культура, имѣющая главною цѣлью проявленіе духовной дѣятельности человѣка, вслѣдствіе этого прикрыла почти всѣ остальныя части тѣла и стремилась въ самомъ этомъ

прикрытіи, т. е. въ одеждѣ, также найти средства для достиженія этой цѣли. Пока пластическое искусство имѣло главною задачею своею воспроизведеніе тѣлесныхъ формъ и движеній человѣка, она должна была разсматривать его исключительно съ точки зрѣнія природы и потому отдавать предпочтеніе обнаженному. При изображеніи же человѣка, прикрытаго одеждою, главное значеніе пріобрѣло изображеніе духовной его жизни, его душевныхъ движеній. Но одѣтый человѣкъ не является уже больше простымъ дитятею природы внѣ мѣста и времени,—онъ является человѣкомъ опредѣленнаго времени, опредѣленнаго народа и сословія, опредѣленной культурной эпохи, словомъ, онъ является продуктомъ культуры. Пластика впослѣдствіи стремилась снова освободиться отъ этихъ рамокъ и придать своимъ произведеніямъ больше свободы, поставить ихъ въ условія болѣе свободнаго созерцанія, въ особенности въ тѣхъ случаяхъ, когда предметъ изображенія долженъ былъ возвышаться надъ всѣми преходящими условіями времени и мѣста. Условное одѣяніе, избранное ею, однако не мало содѣйствовало тому, что искусство это многократно само впадало въ условность и искало мотивы не въ природѣ и жизни, но въ самомъ себѣ.

Слѣдовательно, уже во внѣшнемъ видѣ культурнаго человѣка выступаетъ контрастъ, съ которымъ мы впервые встрѣчаемся въ этой области—контрастъ между природой и культурой, изъ котораго проистекаетъ неисчерпаемое богатство многоразличнѣйшихъ формъ, имѣющихъ многоразличнѣйшее значеніе,—богатство, еще усиливающееся въ высшей степени благодаря обстановкѣ. Обстановка же можетъ состоять или изъ явленій чистой природы или изъ явленій, видоизмѣненныхъ культурою, а также изъ явле-

ній только этой послѣдней, или, наконецъ, изъ различныхъ комбинацій этихъ явленій.

Здѣсь однако мы имѣемъ дѣло съ формами, съ позами и мѣстоположеніями; вообще съ отношеніями пространственными. Не смотря на то, что движенія человѣка также были разнообразными способами прикрыты культурой, тѣмъ не менѣе подъ ея вліяніемъ они стали несравненно многообразнѣе и въ силу отношеній къ окружающему несравненно многозначительнѣе, что отражается также на проистекающихъ отсюда позахъ. Съ развитіемъ соціальныхъ отношеній значеніе движеній и позъ возрастаетъ, что особенно отражается въ жанровой живописи, а также въ поэзіи. Контрасты вертикальныхъ и горизонтальныхъ линій, ломаныхъ и кривыхъ, отношенія восходящихъ и нисходящихъ, а равно и перспектива, получаютъ совершенно новое, своеобразное значеніе, возрастающее еще болѣе подъ вліяніемъ условій настроенія, которыя лишь здѣсь пріобрѣтаютъ полное значеніе, такъ какъ оно всегда относится къ духовной жизни человѣка. О настроеніи, проистекающемъ извнѣ, рѣчь можетъ быть только тогда, когда ему соотвѣтствуетъ извѣстное внѣшнее условіе, хотя само настроеніе всегда является опредѣленнымъ состояніемъ духа.

Не менѣе своеобразны и обильны отношенія цвѣтовыя, пріобрѣтающія подъ вліяніемъ культуры особое многообразіе.

§ 31. Объ эстетическихъ отношеніяхъ звука.

Отношенія эти подъ вліяніемъ культуры пріобрѣтаютъ особенно важное значеніе, въ особенности же подъ вліяніемъ важнѣйшаго изъ всѣхъ продуктовъ культуры—рѣчи. Въ рѣчи человѣкъ нашелъ чрезвычайно богатый звуковой матеріалъ, которому онъ далъ въ высшей степени остро-

умное и цѣлесообразное примѣненіе. Отнюдь не можетъ считаться случайнымъ, что человѣческая рѣчь главнымъ образомъ выражается въ звукахъ; въ зрительной сферѣ, какъ мимика или какъ символическія изображенія, она не могла бы никогда получить такого развитія и такого богатства. Какъ ни велико значеніе письменной рѣчи для культурнаго развитія человѣка, тѣмъ не менѣе оно всецѣло основано на рѣчи устной, и помимо нея она не могла бы воспроизводить весьма многія выраженія чувства. Помимо того, что размѣры стиха, ритмъ, рифма, удареніе, аллитерація и стихосложеніе имѣютъ значеніе не для глаза, но лишь для слуха,—опредѣленная часть звуковыхъ отношеній рѣчи вообще не переходитъ въ рѣчь письменную, такъ какъ она не можетъ быть достаточно опредѣлена символическими знаками; сюда относятся: экспрессивность, ритмъ ощущеній, интонація, тембръ, повышеніе и пониженіе голоса и темпъ рѣчи.

Нужно отличать чистоумственное значеніе словъ, какъ символовъ понятій и ихъ соединенія въ рѣчи отъ внѣшнихъ проявленій ихъ въ звукахъ и музыкальныхъ тонахъ, такъ какъ проявленія эти совершенно условны; различные народы выражаютъ одно и то же понятіе весьма различными звуковыми сочетаніями, и наоборотъ, одно и то же звуковое сочетаніе въ одномъ и томъ же языкѣ можетъ имѣть весьма различное значеніе. Какъ неопредѣленно и ничтожно эстетическое значеніе словъ, въ качествѣ простыхъ звуковыхъ формъ, легко усмотрѣть, внимая какому-либо непонятному языку; напротивъ, зная понятія, выражаемыя словами, мы только и можемъ оцѣнить ихъ значеніе. Это служитъ неопровержимымъ доказательствомъ тому, что эстетическое значеніе явленій вообще зависитъ отъ того понятія, которое мы имѣемъ о ихъ значеніи. Хотя звуко-

выя отношенія рѣчи слишкомъ незначительны, чтобы произвести самостоятельное эстетическое воздѣйствіе, но отъ говорящаго зависитъ придать больше значенія или самымъ звукамъ или смыслу каждаго слова. Можно совершенно безсвязнымъ и безсмысленнымъ звукамъ придать такое выраженіе, что несомнѣнно многіе слушатели будутъ тронуты до слезъ; и наоборотъ, самыя глубокомысленныя слова можно произнести такъ монотонно, что они потеряютъ всякое значеніе и не произведутъ на слушателя ни малѣйшаго впечатлѣнія, кромѣ скуки.

Эстетическое значеніе отдѣльныхъ словъ всегда ничтожно, потому что оно не присуще понятію, какъ таковому, а самому звуку оно присуще тѣмъ меньше, чѣмъ меньше въ немъ музыкальности; ничтожнѣе всего оно у односложныхъ словъ, такъ какъ многосложныя еще могутъ поіобрѣсти нѣкоторое эстетическое значеніе, вслѣдствіе содержащихся въ нихъ звуковыхъ контрастовъ; въ нихъ обнаруживается также различіе акцента и ритма, хотя и въ простѣйшей формѣ. Отсюда слѣдуетъ, что эстетическія отношенія рѣчи главнымъ образомъ обусловливаются сочетаніями звуковъ и словъ.

Если эстетическое значеніе внѣшнихъ предметовъ и ихъ соотношеній, какъ уже было выше упомянуто, обнаруживается лишь съ развитіемъ понятій и идей и основывается лишь на отношеніяхъ къ послѣднимъ, то съ другой стороны извѣстная доля эстетическаго значенія рѣчи обусловливается обратнымъ отношеніемъ понятій къ явленіямъ дѣйствительности, отъ которыхъ они непосредственно произошли. При каждомъ понятіи этого рода въ сознаніи, хотя и смутно, возникаетъ извѣстное чувственное представленіе. Если отъ поэтической рѣчи требуютъ, чтобы она была картинна, то этимъ именно желаютъ ска-

зать, что она должна главнымъ образомъ пользоваться понятіями подобнаго рода. На этомъ основана художественность поэтическаго языка, равно и употребленіе сравненій, метафоръ, которыя однако являются лишь побочными украшеніями и всегда стоятъ ниже непосредственной картинности. Хотя въ рѣчи не могутъ быть непосредственно изображены внѣшнія явленія, но за то ею прекрасно выражаются состоянія сознанія. Даже отдѣльное слово, простое восклицаніе можетъ въ силу этого пріобрѣсти большое эстетическое значеніе, причемъ однако имѣетъ большое вліяніе мѣсто, занимаемое имъ, въ связной рѣчи. Эти звуковыя отношенія не вполнѣ переходятъ въ рѣчь письменную, такъ какъ ощущенія не могутъ быть столь полно выражены въ простомъ сочетаніи словъ. Даже и въ звуковыхъ проявленіяхъ своихъ они не находятъ вполнѣ законченнаго выраженія: выраженіе они пріобрѣтаютъ лишь посредствомъ мимики и жестовъ. Вотъ почему чтецъ, при всемъ своемъ желаніи, не можетъ обойтись безъ мимики и жестикуляціи. Эта интимная связь звуковыхъ отношеній рѣчи съ зрительными отношеніями мимики и жестикуляціи, исходящихъ изъ одного и того же состоянія чувствъ, уже сама по себѣ ясно доказываетъ болѣе высокое эстетическое значеніе звуковыхъ отношеній этой области въ сравненіи съ такими же отношеніями прочихъ областей.

Уже въ обыкновенной рѣчи выраженіе чувства можетъ въ значительной мѣрѣ повліять на звуковыя отношенія словъ, оставаясь при этомъ въ зависимости отъ сочетаній словъ и условныхъ звуковыхъ формъ каждаго слова. Это въ особенности имѣетъ значеніе въ воспроизведеніи тоновъ; тонъ входитъ въ составъ словеснаго звука, который его ограничиваетъ, хотя самъ можетъ быть до извѣстной степени расширенъ имъ. Когда это соотношеніе между

тономъ и устною рѣчью было понято, то возникла мысль объ измѣненіи его въ обратную сторону, т. е. о томъ, чтобы подчинить устную рѣчь музыкальнымъ тонамъ, заставить звуки этой рѣчи слиться съ тонами. Первоначальныя попытки этого рода были очень робки и долгое время звуки разговорной рѣчи продолжали преобладать, но впослѣдствіи преобладаніе тона какъ для выраженія ощущеній, такъ и для самостоятельнаго развитія соотношеній тоновъ, стало все болѣе и болѣе усиливаться; границами этого преобладанія явились уже не звуковыя отношенія рѣчи, но размѣры человѣческаго голоса.

Дѣйствительно, гораздо вѣроятнѣе, что пѣніе развилось именно такимъ образомъ, а не посредствомъ подражанія пѣнію птицъ, которое скорѣе можетъ считаться зачатками инструментальной музыки, хотя по всей вѣроятности и здѣсь первымъ инструментомъ явились голосовые органы человѣка: надо полагать, что первымъ инструментомъ были губы, которыя при свистѣ вытягивались на подобіе птичьяго клюва, пока въ тростникѣ не нашли внѣшнее вспомогательное средство. Весьма трудно рѣшить вопросъ: что возникло раньше: пѣніе или инструментальная музыка. И первое и послѣдняя имѣли задачей, путемъ воспроизведенія извѣстныхъ тоновъ и ихъ сочетаній, выражать тѣ или иныя ощущенія и въ то же время вызывать извѣстныя ощущенія, при чемъ могло преобладать то или другое.

§ 32. Размѣры эстетическихъ воздѣйствій этой области.

Подобно тому, какъ явленія дѣйствительности внѣшняго міра могутъ пріобрѣсти эстетическое значеніе лишь въ силу того, что благодаря развитію понятій и идей ему открывается обширная сфера въ области сознанія, къ ко-

торому только и относится это значеніе, — такъ и сама эта сфера проявляется въ свою очередь во внѣшнемъ мірѣ въ разнообразнѣйшихъ формахъ и отношеніяхъ отчасти въ самомъ человѣческомъ существѣ, отчасти же въ человѣческой дѣятельности и ея продуктахъ. Подобно тому, какъ все въ тѣлесныхъ формахъ человѣка указываетъ на это высшее назначеніе его, какъ вся его организація приспособлена къ движенію, при томъ не только исходящему изъ тѣлесно чувственной сферы сознанія, но и изъ чувственно духовной, — движенію, цѣли котораго выходятъ нередко далеко за предѣлы чувственно тѣлесныхъ потребностей, — такъ лишь у культурнаго человѣка обнаруживается множество имѣющихъ эстетическое значеніе проявленій, или совершенно неизвѣстныхъ человѣку некультурному, или проявляющихся у него въ самой зачаточной формѣ. Смѣшное и возвышенное пріобрѣтаютъ совершенно иное, болѣе высокое и всеобъемлющее значеніе; лишь здѣсь мы встрѣчаемся съ истинною нравственною высотою, съ демономъ анализа, съ трагическимъ и комическимъ, съ вдохновеніемъ и ироніей, шуткой, сатирой, лишь здѣсь проявляются во всемъ своемъ величіи и волшебной прелести сферы архитектурнаго, музыкальнаго и поэтическаго творчества. Къ прежнимъ сферамъ присоединяется совершенно новый міръ явленій, въ которомъ хотя и продолжаютъ существовать прежнія эстетическія отношенія и формы, но они получаютъ совершенно иное значеніе, потому что человѣкъ уже не ограничивается тѣмъ, что переноситъ свои идеи въ явленія внѣшняго міра, но самыя идеи эти, какъ и вообще всѣ проявленія его духовной жизни, сами становятся внѣшними явленіями, опредѣляющими жизнь и дѣятельность человѣка.

ОТДѢЛЪ ТРЕТІЙ.

О художественной дѣятельности.

§ 33. Отношеніе прекраснаго въ искуствѣ къ прекрасному въ природѣ. Побужденія къ художественной дѣятельности.

Въ предыдущемъ отдѣлѣ мы видѣли, что и въ самой природѣ можно найти красоту, причемъ подъ этимъ названіемъ мы разумѣли до сихъ поръ лишь эстетическія явленія и воздѣйствія вообще,—такъ какъ самое понятіе о красотѣ существуетъ въ человѣкѣ только тогда, какъ онъ становится способнымъ различать эти явленія и ощущать эти воздѣйствія. Хотя то, что мы называетъ прекраснымъ, относится лишь къ объективнымъ явленіямъ, но тѣмъ не менѣе оно созидается лишь самимъ человѣкомъ,—воспринимающею способностью его ума, приводящею его въ соотношенія со сферою сознанія, со всею совокупностью понятій и идей, заключающихся въ этой сферѣ. Поэтому, нѣтъ сомнѣнія, что прекрасное, красота, обусловливается извѣстнымъ согласованіемъ внѣшняго явленія, всегда чувственнаго, съ человѣческимъ духомъ; во внѣшнемъ явленіи должно заключаться нѣчто ему соотвѣтствующее, нѣчто духовное, и только такимъ образомъ оно и можетъ быть постигнуто человѣкомъ, и внѣ этого явленіе теряетъ для человѣка всякое значеніе и ужъ во всякомъ случаѣ значеніе эстетическое.

Прекрасное въ явленіяхъ природы и дѣйствительности всегда представляется чѣмъ то побочнымъ, случанымъ; случайно же оно и познается, причемъ для внѣшняго міра совершенно безразлично, производятъ ли его явленія эстетическое дѣйствіе или нѣтъ. Эти эстетическія дѣйствія всегда основанныя на дѣятельности человѣческаго духа, совершенно не касаются самаго состоянія предмета, нисколько не вліяютъ на него, тогда какъ эстетическое дѣйствіе, производимое существомъ человѣка, находится въ тѣснѣйшей связи съ остальными его дѣйствіями, которыя въ значительной мѣрѣ могутъ исказить и омрачить то, что въ человѣкѣ есть природно-прекраснаго. Вотъ почему эстетическія дѣйствія природы большею частью не совсѣмъ чисты, такъ какъ къ эстетическому дѣйствію, производимому естественными предметами и явленіями природы, могутъ присоединяться воздѣйствія совершенно иного рода и повліять на воспринимающаго субъекта.

Значеніе прекраснаго заключается, какъ мы уже сказали, главнымъ образомъ въ томъ, что оно всегда содержитъ въ себѣ нѣчто сродное человѣческому духу, извѣстное духовное начало, слѣдовательно, высшее значеніе оно пріобрѣтаетъ лишь благодаря дѣятельности человѣческаго духа. Отсюда слѣдуетъ, что прекрасное въ природѣ достигаетъ высшаго значенія лишь въ самомъ существѣ человѣка, хотя и здѣсь оно остается въ зависимости отъ остальныхъ соотношеній человѣка, какъ продукта природы, какъ соціальной единицы и т. д. Но человѣку дана власть, путемъ воздѣйствія на причинную связь явленій, освободить прекрасное отъ этихъ узъ; онъ воспроизводитъ прекрасное изъ собственныхъ идей и являетъ его себѣ и другимъ въ формахъ, освобожденныхъ отъ побочныхъ, омрачающихъ

его, примѣсей, расширяя такимъ образомъ предѣлы прекраснаго до безконечности.

Отсюда вытекаетъ, что какъ ни важно для подражательныхъ искусствъ изученіе природы и ея законовъ,— одно подражаніе, какъ бы совершенно оно ни было, недостаточно для истинно-художественнаго произведенія, потому что прекрасное никогда не выступаетъ въ природѣ въ чистомъ неомраченномъ видѣ, и къ тому же красота въ природѣ, какъ сказано, является чѣмъ то побочнымъ и случайнымъ. Къ тому же даже самое совершенное подражаніе всегда будетъ уступать дѣйствительности не только потому, что самое существенное, а именно сама дѣйствительность и не можетъ быть воспроизведена, но также и потому, что дѣйствительность, въ силу ограниченности средствъ, которыми располагаетъ человѣкъ, заставляетъ его, при воспроизведеніи ея, волей не волей оставить въ сторонѣ многія изъ ея проявленій.

Нѣтъ сомнѣнія, что ни художественное развитіе, ни художественная дѣятельность не могли бы проявиться безъ тѣхъ побужденій, которыми проникся человѣкъ въ силу воздѣйствія красотъ природы, безъ тѣхъ понятій, которыя онъ извлекъ изъ ихъ соотношеній, безъ тѣхъ идей, которыя онъ развилъ изъ этихъ понятій. Если однако прекрасное въ природѣ является главнымъ и первоначальнымъ источникомъ художественной дѣятельности человѣка, то нельзя оказать, чтобы оно осталось единственномъ ея источникомъ: иной источникъ появился подъ вліяніемъ потребностей фантазіи. Вслѣдъ за искусствомъ подражательнымъ явилось искусство творческое; въ нѣкоторыхъ случаяхъ оба момента выступаютъ одновременно во всевозможныхъ сочетаніяхъ. Нужно однако замѣтить, что и въ простомъ подражаніи всегда присутствуетъ извѣстная доля творчества,

и, наоборотъ, во всякомъ творчествѣ есть извѣстная доля подражанія. Духовное начало и въ томъ и другомъ случаѣ является самымъ могучимъ и обильнымъ источникомъ.

Не смотря на это было бы ошибочно думать, что художникъ непремѣнно долженъ самъ пережить то, что онъ изображаетъ. Со временъ Гёте подобное требованіе предъявляется многими, въ особенности по отношенію къ поэтамъ, но на самомъ дѣлѣ и самъ Гёте удовлетворялъ этому требовпоію лишь въ очень тѣсномъ смыслѣ. Требованіе это вообще врядъ ли представляется основательнымъ; изъ того что приходится переживать человѣку въ дѣйствительной жизни, онъ могъ бы воспользоваться для художественнаго творчества своего лишь очень немногимъ. Въ дѣйствительности человѣкъ переживаетъ лишь то, что соотвѣтствуетъ лично для него сложившимся обстоятельствамъ и его индивидуальнымъ особенностямъ. Но поэту нерѣдко представляется задача поставить себя въ положеніе совершенно иныхъ характеровъ, людей совершенно иного склада и условій жизни, изобразить ихъ съ точки зрѣнія собственнаго пониманія. Поэтъ долженъ обладать способностью пиреживать все то, что онъ видитъ, даже если это лично его нисколько не касается; только тогда произведенія его могутъ имѣть серьезное общее значеніе.

§ 34. Художественная субъективность. Художественная фантазія и художественная техника. Художественная концепція и художественное вдохновеніе.

Прекрасное всегда обусловливается извѣстнымъ соотношеніемъ между созерцающимъ субъектомъ и созерцаемымъ объектомъ красоты. Въ этомъ то соотношеніи и заключается художественная субъективность, все равно, про-

явится ли она въ простомъ созерцаніи или же въ творческой дѣятельности. Хотя духъ человѣка пріобрѣтаетъ извѣстный навыкъ въ воспріятіи внѣшнихъ объектовъ, въ силу котораго нерѣдко кажется, что эстетическое дѣйствіе является вполнѣ объективнымъ, неносредственнымъ, но все-таки навыкъ этотъ пріобрѣтается лишь путемъ упражненія, или, вѣрнѣе, изощренія. Уже въ силу этого, воздѣйствія, производимыя эстетическими явленіями, для всѣхъ людей далеко не одинаковы. Мы встрѣчаемъ не мало людей чрезвычайно воспріимчивыхъ къ красотамъ природы, но не къ красотамъ искусства, или же къ красотамъ того или другаго искусства; есть и такіе люди, у которыхъ воспріимчивость развита повидимому во всѣхъ отношеніяхъ, но на самомъ дѣлѣ они какъ въ прекрасномъ въ природѣ, такъ и въ прекрасномъ въ искусствѣ ищутъ и находятъ нѣчто совершенно отличное отъ эстетическаго дѣйствія.

Различіе эстетическихъ воздѣйствій основывается однако не только на различіи необходимой при этомъ дѣятельности созерцающаго, но и въ индивидуальномъ различіи субъективныхъ сторонъ духа. Она обусловливается частью различною степенью развитія и природныхъ склонностей тѣхъ или иныхъ областей духовной сферы. Весьма понятно, что проистекающая отсюда односторонность является причиною того, что человѣкъ становится болѣе склоннымъ къ пониманію извѣстнаго рода отношеній, болѣе воспріимчивымъ къ тѣмъ или инымъ впечатлѣніямъ.

Это различіе столь же важно для пониманія эстетическихъ явленій и ихъ дѣйствія, сколько и для художественной дѣятельности, являющейся столь сложнымъ отправленіемъ, что въ немъ принимаютъ участіе всѣ силы человѣческаго духа. Во всякой художественной дѣятель-

ности мы различаемъ двѣ стороны: идею или внутреннее творчество и исполненіе. Въ первой, фантазія или духовная концепція играетъ главную роль, во второй же—та совокупность видоизмѣняющихъ дѣйствительность внѣшнихъ дѣйствій человѣка, которая называется техникой. Но въ художественномъ творчествѣ участвуютъ и всѣ другія активныя свойства человѣческаго духа—воля, разумъ, умъ и нерѣдко въ сложномъ процессѣ творчества имъ принадлежитъ преобладающая роль, самыя же побужденія къ художественной дѣятельности могутъ исходить изъ понятій, идей и чувствъ. Поэтому во всякой художественной дѣятельности мы должны различать, помимо художественной фантазіи и помимо техники, еще и художественное чувство, художественное вдохновеніе и художественный умъ. Въ любомъ художественномъ произведеніи, къ какой бы отрасли искусства оно ни относилось, всегда замѣтно преобладаніе одного или нѣсколькихъ изъ этихъ моментовъ, но степень достоинства произведенія обусловливается лишь гармоническимъ сочетаніемъ всей совокупности ихъ.

Мнѣніе, по которому всѣ истинныя побужденія къ художественному творчеству исходятъ отъ вдохновенія, является утрировкой, хотя и несомнѣнно — вдохновеніе является самымъ могучимъ стимуломъ ея. Въ силу этого мнѣнія многіе считаютъ разумною мыслительную сторону антихудожественнымъ моментомъ творчества, даже болѣе того—моментомъ, исключающимъ художественность. Хотя нѣтъ сомнѣнія, что тѣ произведенія искуства, въ которыхъ слишкомъ преобладаетъ умственная сторона, не производятъ на насъ сильнаго впечатлѣнія, но столь же достовѣрно и то, что никакое художественное произведеніе не можетъ имѣть значенія внѣ ея. Одно вдохновеніе, не

руководимое и не умѣряемое разумомъ, весьма легко переступаетъ границы, отступаетъ отъ истины, отъ законовъ, управляющихъ внѣшнимъ міромъ. Вообще при одностороннемъ преобладаніи любаго изъ поименованныхъ моментовъ художественной дѣятельности, весьма легко поглащаются остальныя эстетическія побужденія и цѣли: при преобладаніи чувственной сферы главное значеніе пріобрѣтаетъ внѣшняя, чувственная сторона произведенія; при преобладаніи разума — цѣлесообразность и детали, правильность сочетанія частей цѣлаго; при преобладаніи вдохновенія—сила экспрессіи идеальнаго ощущенія.

Такъ какъ художественная дѣятельность во всякомъ случаѣ исходитъ отъ субъективныхъ свойствъ художника, которыя и проявляются во всякомъ произведеніи искусства, то спрашивается: должна ли субъективность быть признана явленіемъ содѣйствующимъ или мѣшающимъ эстетическимъ воздѣйствіямъ? Нерѣдко художниковъ различаютъ по большей или меньшей степени объективности и субъективности, проявляющихся въ ихъ произведеніяхъ, и въ случаѣ преобладанія первой ихъ ставятъ выше тѣхъ, въ произведеніяхъ которыхъ преобладаетъ вторая. Съ другой стороны однако мы видимъ, что въ произведеніяхъ величайшихъ художниковъ оба момента развиты въ одинаковой мѣрѣ и слѣдовательно одинъ вовсе не исключаетъ другого. Напротивъ, субъективность художника является всегда носителемъ художественнаго объекта, но въ силу этого именно она должна разрѣшаться въ воспроизведеніи объекта; тамъ, гдѣ этого нѣтъ, тамъ, гдѣ субъективность проявляется умышленно, въ формѣ противорѣчія правдѣ или въ формѣ тенденціозной, она является моментомъ мѣшающимъ, но только потому, что такого рода

субъективность не художественна, или потому, что проявленіе ея не художественно.

Отношенія субъективности художника къ избранному объекту, даже при вполнѣ художественной обработкѣ, могутъ быть различны; искусство можетъ поставить себѣ задачей воспроизведенія того или иного объекта или какъ таковаго, или же въ виду того значенія, которое онъ имѣетъ въ концепціи воспроизводящаго художника. Весьма понятно, что въ послѣднемъ случаѣ субъективный моментъ будетъ сильнѣе, но при этомъ вовсе нѣтъ надобности, чтобы онъ выдѣлялся, какъ самостоятельный моментъ, или шелъ въ разрѣзъ съ субъективностью. Есть искусства, въ которыхъ съ одинаковымъ успѣхомъ примѣняются тотъ и другой способъ художественнаго воспроизведенія; но есть и такія, въ которыхъ это различіе обусловливаетъ два, рѣзко противуположныхъ направленія. Исторія искусства показываетъ, что въ теченіе цѣлыхъ эпохъ и у цѣлыхъ народовъ можетъ преобладать то или другое изъ этихъ направленій, что имѣетъ слѣдствіемъ особенно сильное развитіе тѣхъ искусствъ, которымъ каждое изъ нихъ наиболѣе свойственно. Такую противуположность представляетъ, напримѣръ, величайшая объективность искусства древнихъ грековъ, у которыхъ поэтому высшей степени совершенства достигли пластика и эпическая поэзія, объективность, отразившаяся и на другихъ искусствахъ ихъ, даже на архитектурѣ и музыкѣ,—съ романтическимъ искусствомъ новѣйшихъ народовъ, у которыхъ субъективный моментъ получилъ большее преобладаніе и значеніе—отсюда высокая степень развитія живописи, лирической поэзіи и музыки, отразившееся и на прочихъ искусствахъ. Но и у современныхъ народовъ, хотя и въ болѣе слабой степени, проявляется эта про-

тивуположность: романскіе народы, въ силу бо́льшаго духовнаго сродства, оказались несравненно болѣе воспріимчивыми къ возродившемуся вліянію греко-римскаго искусства и литературы, чѣмъ народы германскіе. Съ тѣми же двумя направленіями мы встрѣчаемся и въ художественной дѣятельности однихъ и тѣхъ же народовъ, одной и той же эпохи.

Участіе субъективнаго момента въ художественномъ произведеніи уже по тому одному не могутъ считаться противорѣчащимъ эстетическому воздѣйствію; оно, напротивъ, должно быть признано содѣйствующимъ ему, потому что всякое эстетическое дѣйствіе основано на духовномъ началѣ, а субъективный моментъ именно и является таковымъ началомъ. Слѣдовательно, все дѣло въ томъ, чтобы субъективный моментъ соотвѣтствовалъ эстетическому значенію художественнаго произведенія, и въ такомъ случаѣ онъ неизбѣжно усилитъ это значеніе. Такое вліяніе субъективности обнаруживается не только въ могучемъ развитіи и расширеніи области искусства у современныхъ народовъ, но наблюдается также и въ отдѣльныхъ произведеніяхъ величайшихъ ихъ художниковъ, каковы: Рафаэль, Рубенсъ, Шекспиръ Гёте и др.

§ 35. Художественная индивидуальность. Значеніе индивидуальнаго момента въ искусствѣ. Талантъ и геній. Виртуозность.

Отъ художественной субъективности слѣдуетъ отличать художественную индивидуальность. Первая охватываетъ лишь извѣстную часть второй, но не исчерпываетъ всѣхъ ея сторонъ. Субъективность можетъ проявиться въ совершенно одинаковой формѣ у множества людей сход-

наго склада, т. е. субъективное отношеніе ихъ къ тому или другому объекту будетъ совершенно одинаково; индивидуальность же, проявляющаяся въ искусствѣ, всегда составляетъ неотъемлемую принадлежность того или иного представителя искусства, исключительно ему свойственную. Мы уже знаемъ, что эстетическое значеніе явленій природы усиливается по мѣрѣ того, какъ возрастаетъ ихъ индивидуализація; оно достигаетъ высочайшей степени тамъ, гдѣ индивидуализація становится самосознающею, свободною; отсюда слѣдуетъ, что индивидуальный моментъ, входящій въ составъ субъективной дѣятельности художника, при извѣстныхъ условіяхъ усилитъ эстетическое значеніе его произведеній. Намъ уже пришлось замѣтить, что въ изображеніи прекраснаго играетъ роль не только духовная сторона вообще, но и та форма, въ которой эта сторона проявляется въ концепціи художника. Это даетъ возможность расширить область прекраснаго и его развитіе до безконечности. Только благодаря тому, что индивидуальный моментъ неизбѣжно входитъ въ составъ творчества—искусство вѣчно. Конечно и здѣсь является неизбѣжное условіе, чтобъ этотъ моментъ былъ истинно-художественнымъ и исходилъ изъ индивидуальности выдающейся. Это подтверждается тѣмъ, что мы всегда переводимъ эстетическое значеніе художественнаго произведенія на творца его: мы всегда говоримъ объ искусствѣ Фидія, Рафаэля, Микель Анджело, Шиллера, Гёте и проч. въ томъ смыслѣ, что они одни, въ силу своей индивидуальности, были способны создать тѣ или иныя произведенія. Въ искусствѣ, какъ и во всѣхъ другихъ областяхъ, всякій, сколько-нибудь значительный прогрессъ обусловливается индивидуальною дѣятельностью выдающихся людей. *Геній* всегда доводитъ медленное развитіе той или

другой отрасли до полнаго процвѣтанія или открываетъ совершенно неожиданно новые горизонты. *Талантъ* тоже имѣетъ по большей части индивидуальный характеръ, но индивидуальный моментъ не играетъ въ немъ столь значительной роли. Во всѣ времена существовали сходные таланты, но геній всегда стоитъ одиноко. Въ одномъ и томъ же человѣкѣ можетъ соединяться нѣсколько талантовъ, но геніальность проявляется только въ одномъ отношеніи. Геній установляетъ законы, талантъ же только слѣдуетъ имъ. Талантъ можетъ подражать тому, что создано геніемъ и дать уже созданному имъ дальнѣйшее развитіе, но самъ не можетъ воспроизвести ничего подобнаго. Мнѣніе, по которому и геній ничего не можетъ изобрѣсти новаго, сводится къ игрѣ словъ. Изобрѣсти не значитъ создать и изобрѣтеніе столь же отличается отъ созиданія, какъ открытіе отъ изобрѣтенія. Открытіе всегда является случайнымъ, изобрѣтеніе всегда является результатомъ дѣятельности, направленной къ извѣстной цѣли. Геній всегда основывается главнымъ образомъ на концепціи и внутреннемъ содержаніи художественнаго произведенія, талантъ же проявляется главнымъ образомъ въ техникѣ. Геній проявляется въ цѣломъ какого-либо искусства, талантъ же довольствуется развитіемъ извѣстныхъ сторонъ. Изъ этого вовсе не слѣдуетъ, чтобы человѣкъ съ талантомъ не могъ охватить всей области своего искусства, но это никогда не происходитъ въ силу таланта, но лишь въ силу общей художественной концепціи. Геній еще больше чѣмъ талантъ основывается на природныхъ способностяхъ, но было бы несправедливо утверждать, что онъ исключительно основанъ на нихъ, проявляется только безсознательно или же въ силу безотчетнаго вдохновенія.

Здѣсь намъ приходится коснуться въ общихъ чертахъ безсознательнаго элемента художественнаго творчества. Намъ уже извѣстно, что побужденія къ дѣятельности отчасти исходятъ изъ лабиринта ощущеній и изъ всѣхъ родовъ душевной дѣятельности представленія не относятся къ сферѣ сознанія. Такъ какъ художественная дѣятельность отчасти основана на побужденіяхъ, исходящихъ изъ ощущеній, и на представленіи, а также на тѣхъ также безсознательныхъ отношеніяхъ, результатомъ которыхъ являются воспроизведеніе и ассоціація представленій, то во всякой художественной дѣятельности должны быть моменты безсознательные, въ тѣмъ большей мѣрѣ, чѣмъ больше она стоитъ въ зависимости отъ вдохновенія, и чѣмъ меньшую роль играетъ мышленіе. Послѣднее конечно никогда не можетъ отсутствовать, меньше всего въ твореніяхъ геніальныхъ, потому что хотя послѣднія отличаются силою идеальныхъ побужденій, фантазіи и чувства, но тѣмъ не менѣе они требуютъ значительнаго участія мыслительныхъ способностей, которыя даже подъ вліяніемъ силы вдохновенія пріобрѣтаютъ необыкновенную силу и мощь. Геній, который никогда не можетъ развиться внѣ природныхъ задатковъ, все же является чѣмъ-то благопріобрѣтеннымъ. Во всякомъ случаѣ онъ развивается такъ же, какъ и всѣ другія душевныя способности, хотя въ нѣкоторыхъ случаяхъ съ замѣчательною легкостью и обнаруживается необыкновенно рано. Иногда впрочемъ это раннее проявленіе геніальности является обманчивымъ и нерѣдко изъ геніальныхъ задатковъ, которые проявляются въ дѣтяхъ, впослѣдствіи ничего не выходитъ. Съ другой стороны истинный геній иногда проявляется очень поздно; примѣромъ подобнаго поздняго развитія можетъ служить Гёте, геній котораго

обнаружился во всей своей мощи подъ вліяніемъ умственной дѣятельности, и потому только достигъ такого могучаго многосторонняго развитія; примѣромъ слишкомъ ранняго проявленія геніальности можетъ служить Лопе-де-Вега; но является вопросъ, не потому ли его геній не получилъ подобнаго же развитія, что, пренебрегая умственнымъ трудомъ, Лопе-де-Вега слишко довѣрился природнымъ способностямъ?

Въ противоположность генію, развившемуся путемъ послѣдовательнаго развитія, говорятъ о геніи природномъ. Геніальность, о которой въ данномъ случаѣ идетъ рѣчь, обыкновенно пренебрегаетъ всѣми правилами, но не законами: если геній, какъ говорится, самъ себѣ ставитъ законъ, то это означаетъ, что онъ обращаетъ законъ низшій въ законъ высшій, проявляющійся въ его индивидуальности, такъ какъ индивидуальность, какъ мы, уже знаемъ, является условіемъ высшаго эстетическаго развитія. Частичная геніальность или, такъ называемый, *талантъ* представляетъ собою лишь несовершенное развитіе тѣхъ или иныхъ сторонъ природнаго дарованія.

Отъ генія и таланта слѣдуетъ отличать *художественность*, которая хотя и не всегда, но въ большинствѣ случаевъ, присуща геніальности; но, наоборотъ, сама художественность обнаруживается помимо геніальности и даже помимо таланта; случается даже, что талантъ, въ свою очередь, совершенно лишенъ художественности. Художественность проявляется въ идейности произведеній искусства, въ соотвѣтствіи исполненія съ общими задачами искусства. Это соотвѣтствіе можетъ, при ограниченности и односторонности таланта превратиться въ педантизмъ и даже повлечь за собою регрессъ въ развитіи искусства.

Виртуозность, относящаяся, по природѣ своей, пре-

имущественно къ технической сторонѣ искусства, обусловливается или талантомъ, или художественностью, хотя не исключаетъ и геніальности. Сама по себѣ виртуозность представляетъ собою нѣчто очень полезное въ искусствѣ, но она легко впадаетъ въ односторонность и принимаетъ чисто внѣшній характеръ. Но въ особенности опасно, когда она становится главною цѣлью художественной дѣятельности, которая въ этомъ случаѣ сводится не къ передачѣ художественнаго произведенія, но лишь къ проявленію личнаго таланта и технической ловкости виртуоза. Индивидуальность и субъективность этого послѣдняго выступаютъ тогда въ болѣе или менѣе антихудожественной формѣ, въ особенности въ тѣхъ искусствахъ, въ которыхъ художественное произведеніе всецѣло зависитъ отъ художественнаго исполненія, слѣдовательно отъ личности художника, напримѣръ въ поэзіи и музыкѣ; тогда какъ въ живописи и скульптурѣ виртуозность никогда не можетъ проявиться въ такой степени, чтобы можно было смѣшать произведеніе искусства съ художникомъ. Опасность подобной утрировки очевидна уже изъ того фурора, который вызываетъ исполненіе совершенно независимо отъ содержанія исполненнаго. Въ крайнихъ случаяхъ виртуозность превращается въ простое фокусничанье, которое уже было извѣстно въ древнѣйшія времена.

§ 36. Отношеніе художественной индивидуальности къ сознанію. Общечеловѣческій и національный моментъ въ искусствѣ. Историческое развитіе искусства. Стиль и школа.

Уже изъ вышеизложенниго ясно, что какъ ни важенъ въ художественномъ произведеніи индивидуальный моментъ,

тѣмъ не менѣе онъ никогда не долженъ переступать извѣстныя границы, которыя ставятся ему цѣлями самаго искусства вообще и стремленіями самого художника въ частности. Цѣли эти заключаются, между прочимъ, въ томъ, чтобы проявить нѣчто въ художественномъ произведеніи не только для себя, но и для другихъ, чтобъ идея, въ немъ заключающаяся, была доступна не только самому художнику, но всѣмъ вообще, которые могутъ постигнуть ее.

Сама природа уже позаботилась о томъ, что индивидуальныя особенности человѣка не исключаютъ возможность общаго эстетическаго воздѣйствія, тѣмъ или другимъ способомъ, на всѣхъ людей и при томъ совершенно одинаковаго. Съ другой стороны, она распредѣлила по извѣстнымъ категоріямъ общечеловѣческій элементъ подраздѣленіемъ человѣчества на расы и народности; такъ какъ нѣтъ никакого сомнѣнія, что подраздѣленіе это повліяло на идею красоты. Культурная дѣятельность человѣка имѣла, въ свою очередь, огромное значеніе въ этомъ отношеніи. Національныя особенности ставятъ опредѣленныя границы общечеловѣческому моменту въ искусствѣ; онѣ имѣютъ для развитія его большое значеніе, такъ какъ ими обусловливаются различныя направленія его. Въ особенности важное значеніе имѣетъ національный моментъ въ преемственности тѣхъ формъ, въ которыя облекается художественная идея.

Національный моментъ проявляющійся въ преемственности, обусловилъ развитіе опредѣленныхъ стилей; нерѣдко, однако, онъ приводилъ также къ формализму въ искусствѣ, такъ какъ стѣснялъ свободное проявленіе творчества и свободу духа вообще. Національная преемственность какъ и всякая преемственность вообще, навѣрное

застыла бы въ извѣстныхъ формахъ, если бы сама жизнь не служила ей постояннымъ источникомъ обновленія. Весь прогрессъ въ развитіи національныхъ стилей искусства исходитъ изъ подобныхъ индивидуальныхъ моментовъ, которые въ свою очередь могутъ сдѣлаться исходными точками своеобразнаго развитія и также подлежатъ преемственности. Подобная преемственность называется *школою*. Школа можетъ относиться къ техникѣ и къ своеобразной художественной концепціи, т. е. какъ къ способу выраженія, такъ и къ самому содержанію. Національный стиль и школа могутъ вліять другъ на друга, но они могутъ и расходиться; точно также оба они могутъ вліять на ходъ развитія искусства и вліяніе это можетъ проявиться либо въ усиленіи развитія искусства, либо въ задержаніи его. Примѣромъ перваго можетъ служить возрожденіе искусствъ (ренессансъ), примѣромъ второго — реформа совершенная Готшедомъ въ нѣмецкой драмѣ.

§ 37. Художественное подражаніе. Концепція и сила воображенія. Абстракція и свободное творчество.

Художественная дѣятельность, относительно содержанія и средствъ, ближайшимъ образомъ ограничена природою, ея явленіями и отношеніями. Она можетъ самостоятельно развить эти отношенія, но не изобрѣтать ихъ. Хотя подражаніе является основою всякаго искусства, тѣмъ не менѣе послѣднее не можетъ быть сведено исключительно къ подражанію природѣ. Художественное подражаніе природѣ по неволѣ ограничивается лишь явленіями и отношеніями ея въ зрительной и слуховой сферахъ, поскольку они имѣютъ самостоятельное эстетическое зна-

ченіе или пріобрѣтаютъ таковое благодаря художественному творчеству. Мы уже видѣли, что зрительная сфера даетъ гораздо больше матеріала художественному творчеству человѣка, тогда какъ въ сферѣ слуховой все обусловливается его культурнымъ развитіемъ. Вотъ почему подражаніе преимущественно проявляется въ искусствахъ, обоснованныхъ на чувствѣ зрѣнія; хотя нѣтъ никакого сомнѣнія, что и въ этой области явленіямъ, представляющимся человѣческому глазу, могутъ быть приданы совершенно своеобразныя художественныя формы, напр. въ архитектурѣ, подобно тому, какъ событія и явленія дѣйствительной жизни могутъ доставить матеріалъ для совершенно независимой художественной обработки, что, напримѣръ, и замѣчается въ эпической поэзіи.

Художественное подражаніе предполагаетъ *пониманіе* объекта, который служитъ предметомъ подражанія, концепція. Концепція слагается изъ двухъ моментовъ: различеніе частностей, проявляющихся въ томъ или другомъ предметѣ и возсоединеніе ихъ въ одно цѣлое, согласно поставленной цѣли. Достоинство художественнаго подражанія обусловливается точностью и опредѣленностью различенія и художественнымъ характеромъ цѣли, которую преслѣдуетъ самое изображеніе.

Но цѣль художественнаго пониманія какого-либо предмета совершенно иная, чѣмъ цѣль научнаго или техническаго изученія его. Изслѣдуя какой-нибудь предметъ или какое-либо явленіе съ научной или практической цѣлью, мы имѣемъ въ виду постигнуть причинную связь ихъ съ другими предметами или явленіями, реальное значеніе ихъ во внѣшнемъ мірѣ и въ міровомъ процессѣ. Эстетическая же концепція имѣетъ лишь въ виду то впечатлѣніе, которое производитъ тотъ или другой предметъ, то или дру-

гое явленіе на человѣка, слѣдовательно исключительно кажущуюся, видимую сторону ихъ, а также тѣхъ условій, при которыхъ они пріобрѣтаютъ эстетическое значеніе.

Художественная концепція даетъ сферѣ представленія матеріалъ, который можетъ быть воспроизведенъ въ формѣ, весьма близкой къ той, которая представляется въ самой природѣ, или же переработанъ опредѣленнымъ образомъ. Легкость и свобода, съ которой воспроизводятся явленія внѣшняго міра, обусловливаются не столько силою воображенія, сколько памятью и волей. Человѣкъ не во всякій данный моментъ въ состояніи воспроизвести то или другое явленіе, что обусловливается не неспособностью его къ такому воспроизведенію, но лишь слабостью волеваго стимула, потому что нерѣдко явленія, совершенно забытыя нами, съ ясностью представляются намъ во снѣ. Художникъ нуждается въ этомъ стимулѣ, какъ и въ памяти, тѣмъ больше, чѣмъ больше искусство его основано на подражаніи природѣ. Уже непосредственное подражаніе какому-либо явленію требуетъ удержанія его въ памяти, иначе немыслимо никакое внѣшнее воспроизведеніе его. Въ той большей мѣрѣ это требуется, когда явленіе, подлежащее изображенію, преходяще, когда оно, разъ обнаружившись, уже не можетъ возобновиться. Въ такомъ случаѣ вся сила художественнаго творчества зависитъ отъ степени впечатлительности, отъ способности различенія, отъ опредѣленности концепціи и отъ душевной воспріимчивости, т. е. чуткости. Но какъ бы свободно ни было творчество отъ подражанія природѣ, безъ него оно все же совершенно немыслимо: величайшіе художники не обходятся безъ моделей, хотя эти послѣднія вовсе не копируются ими въ томъ или другомъ произведеніи.

Если поэтому одни искусства не только исходятъ изъ подражанія природѣ, но и въ дальнѣйшемъ развитіи своемъ не выходятъ за его предѣлы, то несомнѣнно, что другія искусства, исходя лишь изъ нѣкоторыхъ соотношеній явленій, развиваютъ ихъ совершенно независимо отъ подражанія природѣ, и придаютъ имъ совершенно самостоятельную форму,—доказательство, что художественная дѣятельность никогда не можетъ быть ограничена рамками простого подражанія. Даже въ пейзажѣ, даже въ портретѣ совершенно ясно, что художественное изображеніе состоитъ не въ простой передачѣ случайныхъ условій дѣйствительности, что субъективный моментъ имѣетъ громадное значеніе и здѣсь.

Искусство, ограниченное предѣлами простаго подражанія, будучи вынуждено игнорировать многія явленія дѣйствительности, было бы жалкою копіею природы и все значеніе его сводилось бы къ тому, что оно фиксируетъ, хотя въ очень тѣсныхъ рамкахъ, нѣкоторыя соотношенія внѣшняго міра и такимъ образомъ, такъ сказать, увѣковѣчиваетъ ихъ. Тѣмъ не менѣе, даже и въ этихъ предѣлахъ нельзя было бы ограничиться простымъ, совершенно объективнымъ подражаніемъ. Въ самомъ дѣлѣ, какое впечатлѣніе произвелъ бы какой-либо предметъ, если бы онъ навсегда остался совершенно неизмѣннымъ, хотя бы даже въ прекраснѣйшій моментъ? Отнюдь не эстетическое. Явленія искусства должны быть разсматриваемы съ иной точки, чѣмъ явленія природы. Созерцая произведенія искусства, мы до извѣстной степени чувствуемъ себя свободными отъ причинной связи явленій, въ чемъ въ значительной мѣрѣ и заключается эстетическое значеніе художественнаго произведенія.

Это достигается ближайшимъ образомъ художествен-

ной абстракціей, т. е. способностью отвлекаться не только отъ дѣйствительныхъ, но даже отъ нѣкоторыхъ видимыхъ свойствъ предметовъ. Такъ, живопись и скульптура въ своихъ изображеніяхъ отвлекаются отъ всѣхъ условій времени, которыя, наоборотъ, играютъ существенную роль въ музыкѣ. Съ другой стороны, искусства, произведенія которыхъ воспринимаются въ отношеніяхъ времени, отвлекаются отъ пространственныхъ отношеній. Драматическое искусство—единственное, которое пользуется обоими моментами; вмѣстѣ съ архитектурой оно является самымъ реальнымъ изъ всѣхъ искусствъ: драматическое искусство—потому, что для своихъ изображеній оно пользуется живою личностью изображающаго, хотя послѣдній является конечно лишь носителемъ іой личности, которую онъ изображаетъ; архитектура — потому, что все ею изображаемое и въ дѣйствительности должно быть тѣмъ, чѣмъ оно кажется. Конечно, и архитектура, и драматическое искусство нерѣдко погрѣшаютъ относительно этихъ требованій: первая слишкомъ часто примѣняетъ формы какого-нибудь стиля тамъ, гдѣ онѣ совершенно не соотвѣтствуютъ содержанію, или же вводитъ въ заблужденіе, изображая фиктивно то, что слѣдовало бы изобразить правдиво. Наоборотъ, въ драматическомъ искусствѣ часто проявляется дѣйствительность, т. е. собственная личность актера, тамъ, гдѣ нуженъ обманъ, что сильно портитъ эстетическое впечатлѣніе. Вообще художественная абстракція больше всего требуется въ искусствахъ, исходящихъ отъ подражанія природѣ и жизни. Такъ, пластика отвлекается отъ изображенія внѣшняго настроенія, живопись — отъ непосредственнаго изображенія пространственной глубины, поэзія—отъ непосредственнаго изображенія видимыхъ отношеній, которыя она однако изображаетъ косвенно.

Тамъ, гдѣ поэзія совершенно непосредственно нуждается въ видимыхъ отношеніяхъ, напримѣръ въ драмѣ, — она должна прибѣгнуть къ помощи другихъ искусствъ: драматическому искусству и живописи.

Голая правда, обнаруживающаяся въ природѣ и жизни, вовсе не является конечною цѣлью художественнаго воспроизведенія, отчасти потому, что въ нѣкоторыхъ искусствахъ о ней совсѣмъ нѣтъ и рѣчи, отчасти же и потому, что въ остальныхъ она не можетъ быть въ совершенствѣ достигнута, и главнымъ образомъ, что такого рода правда нерѣдко совершенно противорѣчила бы эстетическимъ задачамъ искусства. Въ природѣ совершается все, а въ жизни очень многое, безъ всякаго отношенія къ зрителю; художественное же изображеніе предназначено исключительно для него. Если мы отъ искуства требуемъ правды, то эта правда совершенно иного рода: не противорѣча дѣйствительности, она возвышаетъ, возвеличиваетъ ее. Это высшая правда скрытно существуетъ въ правдѣ реальной, подобно тому, какъ во всякой случайности скрытно существуетъ необходимость. Для тѣхъ искусствъ, которыя не основаны на подражаніи природѣ, правда, помимо того, должна была бы заключаться въ чемъ то совершенно иномъ.

Архитекторъ и ваятель находятъ матеріалъ, потребный для ихъ цѣлей, въ природѣ; при переработкѣ его они должны подчиниться законамъ причинной связи; поэтому матеріалъ и его качества въ значительной мѣрѣ опредѣляютъ стиль, а также расположеніе частей и формы ихъ. Но то, что придаетъ архитектоническимъ формамъ эстетическое значеніе, это—отношеніе ихъ къ духу, которое въ свою очередь является закономѣрнымъ. Этимъ объясняется, напримѣръ, почему равномѣрность и симметрія произво-

дятъ пріятное впечатлѣніе: въ этомъ проявляется извѣстный психическій законъ, который, подобно отношеніямъ гармоніи въ музыкѣ, можетъ быть постигнутъ лишь путемъ художественнаго опыта.

Музыкантъ не находитъ въ природѣ самый звуковой матеріалъ, потребный для его творчества, но лишь средство для его воспроизведенія.

Но и тѣ искусства, которыя исходятъ изъ подражанія природѣ и отчасти пребываютъ въ немъ—пластика, живопись, поэзія, драматическое искусство—до извѣстной степени также прибѣгаютъ къ болѣе свободному творчеству, несмотря на то, что объектомъ его служатъ явленія природы и дѣйствительной жизни; они могутъ и должны отвлекаться отъ многаго, потому что закономѣрность, господствующая въ природѣ и жизни, вслѣдствіе совпаденія дѣйствій различныхъ законовъ, даетъ мѣсто случаю и потому не всегда соотвѣтствуетъ закономѣрности эстетическихъ требованій духа. Точно также, явленія природы или историческіе факты далеко не всегда соотвѣтствуютъ эстетическимъ цѣлямъ изображенія и уже въ силу этого художникъ бываетъ вынужденъ пересоздать ихъ до извѣстной степени. Конечно границы этого пересоздаванія установить невозможно.

Во многихъ случаяхъ художнику придется, конечно, соблюдать законы природы и дѣйствительной жизни, несмотря на то, что ему приходится подчинить ихъ эстетическимъ требованіямъ. Въ этомъ превращеніи случайнаго въ эстетически-закономѣрное и заключается свобода художественнаго творчества. При обработкѣ легендарнаго и историческаго матеріала выступаетъ еще особый, стѣсняющій эту свободу, моментъ—такъ какъ по отношенію къ этому матеріалу художникъ не можетъ чувствовать себя

на столько свободнымъ, на сколько онъ свободенъ по отношенію къ природѣ; здѣсь исключительность, которую моментъ случайности вноситъ въ ходъ событій и въ развитіе характеровъ, играетъ очень важную роль, чѣмъ больше она проникла въ сознаніе человѣка. Поэтому художникъ волей-неволей связанъ ею; что касается остальнаго, то размѣръ, въ которомъ онъ отступитъ отъ легендарнаго или историческаго матеріала, будетъ зависѣть отъ творческой идеи, отъ высшей правды, которую онъ поставитъ на мѣсто голой правды событій. Конечно, онъ будетъ чувствовать себя свободнѣе, имѣя дѣло со сказаніемъ или вымысломъ, чѣмъ съ исторіей; со смутными легендарными событіями— чѣмъ съ событіями точно и опредѣленно описанными; съ этими послѣдними, въ свою очередь, онъ будетъ болѣе свободенъ, чѣмъ съ традиціями господствующихъ религіозныхъ вѣрованій. Насколько различны были взгляды на этотъ предметъ въ различныя эпохи доказываетъ исторія развитія искусствъ; тогда какъ въ настоящее время, напримѣръ, въ живописи требуется не только точное изображеніе костюмовъ и даже портретное сходство, въ былыя времена на это не обращали никакого вниманія и не стѣсняясь прибѣгали къ костюмамъ современнымъ. Безъ всякаго сомнѣнія, точное соблюденіе внѣшнихъ условій не только въ отношеніи историческихъ сюжетовъ, но и сюжетовъ, доставляемыхъ природою, является большимъ достоинствомъ всякаго художественнаго произведенія; но если, какъ это мы видимъ сплошь и рядомъ въ настоящее время, эта точность становится главною цѣлью художественнаго изображенія, причемъ нерѣдко обнаруживается полное противорѣчіе эстетическимъ требованіямъ, то произведенія такого рода въ лучшемъ случаѣ могутъ быть только чудесами тех-

ники, но художественное, эстетическое ихъ значеніе совершенно ничтожно.

§ 38. Матеріалъ и идея. Фантазія и внѣшняя форма. Разладъ между формой и значеніемъ.

Во всякомъ художественномъ произведеніи мы должны различать то, что художникъ нашелъ уже готовымъ и чѣмъ воспользовался для своего произведенія, отъ того, что побудило его къ обработкѣ этого матеріала и опредѣлило самый характеръ этой обработки; это то послѣднее и называется идеей или художественною мыслью. Матеріалъ, т. е. сырой матеріалъ, въ свою очередь нужно отличать отъ сюжета, который иногда можетъ возникнуть въ умѣ художника и совершенно независимо отъ него. Сырой матеріалъ скорѣе имѣетъ соотношеніе съ художественною идеей, отчасти потому, что въ немъ содержатся зачатки ея, которые наводятъ художника на ту или другую мысль, отчасти же потому, что этотъ матеріалъ оказывается особенно пригоднымъ для осуществленія намѣченной художникомъ цѣли. Такъ какъ подобный матеріалъ уже самъ имѣетъ опредѣленную форму и художникъ, въ виду особой цѣли, которую онъ преслѣдуетъ въ своемъ произведеніи, болѣе или менѣе связанъ ею (что въ особенности играетъ роль въ портретной живописи), то матеріалъ этотъ находится въ соотношеніи не только съ художественною мыслью, но даже съ соотвѣтствующею ей вооброжаемой картиной; вотъ почему онъ можетъ быть или предметомъ простаго подражанія, или только исходной точкой художественнаго произведенія, и въ этомъ послѣднемъ случаѣ художникъ пересоздаетъ его сообразно своимъ цѣлямъ; это

имѣетъ мѣсто, напримѣръ, въ архитектурѣ, пользующейся нѣкоторыми формами растеній и животныхъ для своихъ стилей. Но какъ бы при извѣстной цѣли художникъ ни былъ связанъ формою естественнаго предмета, все же она будетъ существенно отличаться отъ художественнаго образа, такъ какъ этотъ послѣдній всецѣло обусловливается сюжетомъ.

Матеріалъ, необходимый для художественной дѣятельности, весьма различенъ въ искусствахъ. То, что они находятъ въ природѣ, далеко не достаточно. Главнѣйшій матеріалъ художественнаго творчества есть продуктъ умственной дѣятельности. Точно также, искусству приходится въ большинствѣ случаевъ создавать и самыя средства для художественнаго творчества; это относится къ матеріалу звуковыхъ искусствъ—тону и рѣчи. Лишь живопись, скульптура и архитектура находятъ въ природѣ готовыя средства для достиженія своихъ цѣлей, средства, которыя они обрабатываютъ сообразно преслѣдуемымъ цѣлямъ, напримѣръ фабрикуя бронзу, фаянсъ, краски. Мимическія искусства и пѣніе пользуются личностью самого художника, но ошибочно было бы считать это природнымъ матеріаломъ: богатѣйшіе природные задатки требуютъ весьма продолжительнаго упражненія и могутъ развиться лишь путемъ воспитанія; лишь благодаря продолжительной умственной работѣ, направленной къ этой цѣли, пѣвецъ, напримѣръ, получаетъ способность владѣть въ художественномъ смыслѣ своими голосовыми органами.

Различіе матеріала ведетъ въ отдѣльныхъ искусствахъ къ различію стиля, расположенія и обработки и къ совершенно своеобразнымъ формамъ. Въ архитектурѣ мы различаемъ стиль деревянныхъ, каменныхъ и другихъ построекъ. Пластика требуетъ по крайней мѣрѣ совершенно

различной обработки, смотря по тому, имѣетъ ли она дѣло съ деревомъ, камнемъ, металломъ, слоновою костью, гипсомъ и проч. Въ живописи рисунокъ и картина требуютъ совершенно различной обработки. Музыкантъ находится въ зависимости отъ различій человѣческаго голоса и инструментовъ, что остается не безъ вліянія на сочиненія композиторовъ. Различіе языковъ въ искусствѣ большею частью совпадаетъ съ національными различіями и можетъ вызвать рачличія стилистическія: при всякомъ переводѣ съ иностраннаго языка уже прежде всего теряется звуковое дѣйствіе, конечно лишь до извѣстной степени.

Въ нѣкоторыхъ искусствахъ самый матеріалъ играетъ выдающуюся роль, въ особенности въ архитектурѣ, въ которой съ художественною дѣятельностью связана еще иная, въ силу которой художественное произведеніе на самомъ дѣлѣ должно быть тѣмъ, чѣмъ оно кажется. Но также въ пластикѣ и сродномъ ей драматическомъ искусствѣ матеріалъ имѣетъ большее значеніе, чѣмъ въ другихъ искусствахъ. Въ живописи и музыкѣ дѣло заключается не столько въ самомъ матеріалѣ, сколько въ томъ дѣйствіи, которое воспроизводится съ его помощью. Въ рѣчи—матеріалъ поэзіи—значеніе главнымъ образомъ обусловливается понятіями и идеями, а самый чувственный, звуковой элементъ имѣетъ подчиненое значеніе, но въ иныхъ случаяхъ можетъ получить даже преобладающее, напримѣръ въ декламаціи.

Впрочемъ, по скольку художественная форма не обусловливается простымъ подражаніемъ, она всецѣло зависитъ отъ художественной идеи. Внѣшнему образу предшествуетъ внутренній образъ—художественному произведенію фантазія. При непосредственномъ подражаніи оно возбуждается концепціею художника, въ свою очередь

всегда обусловливаемую идеей. При свободномъ же творчествѣ фантазія обусловливается ассоціацией извѣстныхъ представленій. Первоначальная форма, въ которой творческая мысль обнаруживается въ сознаніи, есть *мотивъ*, т. е. та основная форма, отъ которой исходитъ дальнѣйшее развитіе внутренняго творчества. Онъ находится во взаимодѣйствіи съ художественной идеей, которая развивается попутно съ нимъ. Мотивъ можетъ быть схваченъ и извнѣ, отчасти потому, что онъ соотвѣтствуетъ уже готовой идеѣ, отчасти потому, что онъ самъ ее вызываетъ. Художественная мысль можетъ однако возникнуть и независимо отъ внѣшнихъ мотивовъ, изъ идеальныхъ побужденій, изъ эстетической чувственности или изъ чисто-художественнаго размышленія, или, наконецъ, изъ чистой фантазіи. Первое обнаруженіе фантастическаго образа въ сознаніи обыкновенно называется *концепціею* художественнаго произведенія; фиксированіе его въ соотвѣтственномъ внѣшнемъ образѣ называется *наброскомъ* или *эскизомъ;* они служатъ основой дальнѣйшаго исполненія, но конечно допускаютъ измѣненіе и перемѣну. Въ исполненіи слѣдуетъ отличать внутренній и внѣшній—духовный и техническій моменты. Внутренній моментъ исполненія не всегда однако совпадаетъ съ духовной стороной художественнаго творчества, такъ же, какъ внѣшній—не всегда съ технической. Техника въ значительной мѣрѣ принадлежитъ внутреннему моменту, и, наоборотъ, духовный моментъ художественнаго творчества весьма нерѣдко относится къ внѣшнему исполненію. Въ нѣкоторыхъ искусствахъ, напримѣръ поэзіи и музыкѣ, всегда имѣетъ мѣсто первое: процессъ писанія стиховъ или партитуры самъ по себѣ не имѣетъ ничего общаго съ художественной техникой. Поэтическія и музыкальныя произведенія

хотя и появляются въ печатномъ видѣ, но для того, чтобы быть воспринятыми, нуждаются еще въ искусствѣ совершенно иного рода: музыка требуетъ инструментальнаго или вокальнаго исполненія, поэзія—драматическаго искусства и декламаціи.

Въ пластикѣ и живописи мы видимъ совершенно не то: здѣсь техника всецѣло находится въ зависимости отъ духовнаго момента, но не наоборотъ—внутреннему исполненію ничего не перепадаетъ отъ художественной техники. И здѣсь однако, по крайней мѣрѣ у нѣкоторыхъ художниковъ, фантастическій образъ выступаетъ столь ярко и опредѣленно, что они могутъ обратиться непосредственно къ исполненію во всѣхъ деталяхъ, не прибѣгая ни къ наброскамъ, ни къ эскизамъ.

Противуположности внутренняго исполненія и техники соотвѣтствуетъ противуположность между стилемъ и манерою. *Стилемъ* называется единство и гармонія, проявляющіяся въ общемъ характерѣ всего художественнаго произведенія; *манерою* же—особенности въ техническомъ исполненіи частностей. Индивидуальный субъективный моментъ выступаетъ въ манерѣ гораздо рѣзче. Вотъ почему можетъ существовать національный стиль, но не національная манера, хотя и послѣдняя, посредствомъ подражанія и преемственности, можетъ получить широкое распространеніе и образовать школу, подобно индивидуальному стилю. Національный стиль не исключаетъ стиля индивидуальнаго; онъ вырабатывается преимущественно въ силу того, что стиль вообще зависитъ главнымъ образомъ отъ художественнаго міровоззрѣнія, опредѣляемаго отчасти національными условіями, отчасти же культурными условіями цѣлой эпохи. Кромѣ того, стили находятся въ зависимости отъ природы и особенностей отдѣльныхъ ис-

кусствъ, такъ что можно различать различные стили, напримѣръ въ пластикѣ, въ живописи, въ эпосѣ, въ драмѣ и проч. Затѣмъ можно различить стили: религіозный, историческій, комическій, трагическій и др.

Стиль и манера отнюдь не исключаютъ другъ друга и художникъ, обладающій стилемъ, вовсе не долженъ отказаться отъ индивидуальной манеры исполненія; она должна лишь быть въ подчиненіи, въ зависимости отъ стиля, но не преобладать; въ послѣднемъ случаѣ манера легко можетъ перейти въ манерничанье, всегда происходящее отъ того, что художникъ задается не чисто эстетическими цѣлями, напримѣръ, что онъ желаетъ выдвинуть частности на счетъ общаго, что онъ желаетъ блеснуть техническимъ исполненіемъ, а самая художественная идея является лишь предлогомъ для этого. Но подобное ложное направленіе искусства проявляется не только въ манерѣ, но и въ стилѣ. Если стиль переноситъ центръ тяжести художественнаго произведенія исключительно на форму, то это приводитъ искусство къ формализму и къ *схематизму*. Исключительно внѣшнее пониманіе значенія художественной идеи, въ связи со стремленіемъ выразить ее также лишь чисто внѣшнимъ образомъ въ опредѣленной формѣ, влечетъ за собою *натянутость*. Если это стремленіе въ то же время соединено съ орьгинальничаньемъ, съ желаніемъ изобразить нѣчто необычайное, то возникаетъ причудливость. Это-то и называется стилемъ бароко. Иногда впрочемъ эта причудливость, какъ то доказываютъ лучшія произведенія архитектуры, можетъ находиться въ связи съ истинной художественностью и стилемъ.

Стремленіе соединить различные стили въ одинъ новый стиль, если только оно сопровождается художествен-

нымъ вкусомъ, ведетъ къ такъ называемому *эклектизму.* Напротивъ, чисто внѣшнее перенесеніе формъ одного стиля на другой ведетъ къ *смѣшенію* стилей. То же самое—при произвольномъ пересоздаваніи стилей и формъ, заимствованныхъ изъ природы. При этомъ формы эти, служащія лишь украшеніями, второстепенными атрибутами стиля, могутъ превратиться въ главныя составныя части стиля, что имѣло мѣсто напримѣръ въ стилѣ рококо. Такъ какъ понятія о соотвѣтствіи и несоотвѣтствіи очень растяжимы, то совершенно утратились границы такъ называемаго стилизированія, въ особенности въ живописи, въ которой къ свое время появился стилизированный пейзажъ, стилизированныя изображенія животныхъ и проч.

Съ этимъ сродно искаженіе стиля, которое отчасти проистекаетъ отъ узости стилистическихъ законовъ, отчасти же отъ неправильнаго примѣненія законовъ одного стиля къ другому. Такъ какъ стиль относится только къ цѣлому художественнаго произведенія, то можетъ существовать лишь высокій, но отнюдь не низменный стиль; низменность же можетъ обусловливаться лишь самою обработкою или же примѣненіемъ извѣстнаго стиля къ низменнымъ сюжетамъ, напримѣръ въ цинизмѣ, въ шутовствѣ, въ балаганщинѣ и проч.

§ 39. Объ отношеніи художественной формы къ идеѣ. Символическое и аллегорическое искусство. Идеализмъ и реализмъ. Формализмъ, натурализмъ, матеріализмъ.

Во всѣ времена у человѣка существовала потребность получить чувственное представленіе о томъ, что обнаруживается въ немъ въ смутной формѣ ощущенія, и о тѣхъ

идеяхъ, которыя вырабатываются въ его сознаніи, и дать этому представленію внѣшнее выраженіе.

Но не всегда удавалось ему достигнуть этого отчасти потому, что онъ еще не обладалъ способностью выработать соотвѣтствующія чувственныя представленія, достаточной технической сноровкой, чтобы облечь ихъ въ осязательную форму, отчасти же потому, что его чувства и мысли были такого свойства, что они вообще не могли быть всецѣло воплощены, какъ это напримѣръ, имѣло мѣсто въ отношеніи къ религіознымъ чувствамъ и идеямъ. Но именно для этихъ послѣднихъ потребность внѣшняго изображенія была наиболѣе жгучею. Въ этой сферѣ однако онъ довольствовался уже тѣмъ, что изображенія лишь напоминали объ извѣстныхъ чувствахъ и мысляхъ, но не изображали ихъ непосредственно. Подобныя изображенія, имѣющія совершенно условное, хотя общепризнанное значеніе, называются *символами*.

Слѣдовательно, въ символѣ форма и содержаніе (значеніе) раздѣлены другъ отъ друга; послѣднее главнымъ образомъ сосредоточивается въ душѣ зрителя. Тѣмъ не менѣе, изъ символа развилась одна изъ важнѣйшихъ частей искусства. Конечно, художественная дѣятельность должна была для этого достигнуть извѣстной высоты, что было въ особенности трудно тамъ, гдѣ религіозное чувство препятствовало совершенію какихъ бы то ни было перемѣнъ въ освященной традиціями формѣ символа. Но по мѣрѣ развитія свѣтскаго искусства подъ вліяніемъ стремленія къ подражанію природѣ и подъ вліяніемъ осложненія потребностей и игры воображенія, элементъ фантазіи долженъ былъ обнаружиться и въ сферѣ религіознаго творчества, и такимъ образомъ символическая форма постепенно начала вступать въ соотвѣтствіе съ содержаніемъ. Это повело къ

развитію символическаго искусства. Вопросъ о томъ, далеко-ли пошло въ своемъ развитіи символическое искусство—не имѣетъ важности, но самый фактъ появленія такого искусства, конечно, имѣетъ несомнѣнное значеніе. На чисто религіозной почвѣ оно никогда не могло бы возникнуть. Этотъ способъ художественнаго изображенія не ограничивается религіозной сферой. Въ искусствѣ свѣтскомъ оно получило характеръ *аллегоріи.* Въ аллегоріи значеніе предмета изображается въ его соотношеніяхъ къ внѣшнему міру. И здѣсь вначалѣ значеніе это всецѣло сосредоточивалось въ сознаніи зрителя, и такъ какъ понятія, которыя служили предметомъ выраженія въ аллегоріи, были большею частью абстрактны, то въ концѣ концовъ аллегорія стала задаваться цѣлями, совершенно побочными искусству, причемъ главной задачей стала иносказательность. Въ символическомъ искусствѣ идейное значеніе, художественная мысль всегда выражаются непосредственно въ изображаемомъ предметѣ; въ аллегорическомъ же искусствѣ—въ отношеніяхъ, внѣ его находящихся; поэтому всякое *идеалистическое* искусство можетъ быть или символическимъ или аллегорическимъ. Такъ, древне-греческое искусство преимущественно символическое, искусство же современныхъ народовъ, въ особенности же германскихъ, преимущественно аллегорическое. Къ символическому способу изображенія въ особенности склонны архитектура и пластика, также эпическая поэзія, къ аллегорическому же—живопись и музыка, а въ поэзіи лирика.

Какъ символическое, такъ и аллегорическое искусство исходятъ отъ духовнаго момента художественной дѣятельности—отъ идеи или художественной мысли. Форма имѣетъ для нихъ значеніе, лишь настолько, насколько она выражаетъ идею, поэтому они легко впадаютъ въ условность или

конвенціонализмъ. Къ этому склонны въ особенности тѣ искусства, которыя основаны не на подражаніи явленіямъ природы и живой дѣйствительности, но на самобытномъ развитіи отношеній, которыя въ природѣ находятся лишь въ самомъ зачаточномъ видѣ; этимъ искусствамъ приходится самимъ создавать художественныя формы, которыя подражающія искусства находятъ уже готовыми (напримѣръ, архитектура: домъ, храмъ, церковь, а также отдѣльныя части зданій: колонны, фронтоны и проч.; музыка: пѣснь, танецъ, арію, сонату и проч.). Дальнѣйшее развитіе этихъ искусствъ въ значительной мѣрѣ сводится къ развитію формъ, такъ что послѣднія весьма часто становятся главнымъ элементомъ творчества. Эта опасность тѣмъ значительнѣе, чѣмъ поверхностнѣе идеалистическое искусство относится къ идейному моменту, чѣмъ больше этотъ послѣдній утрачиваетъ глубину, чѣмъ поверхностнѣе онъ становится. Если вслѣдствіе этого идеализмъ, не смотря на то, что онъ цѣнитъ форму лишь ради идейнаго содержанія, легче можетъ впасть въ конвенціонализмъ или формализмъ, то, съ другой стороны, значеніе, которое онъ придаетъ художественной идеѣ, можетъ повести къ разладу между формою и содержаніемъ, вслѣдствіе пренебреженія къ природѣ, къ изученію художественныхъ средствъ и ихъ дѣйствій, словомъ можетъ привести къ упадку художественной техники. Даже при самомъ тщательномъ изученіи природы и средствъ, которыми располагаетъ искусство, идеализму иногда приходится сознательно пренебрегать и тѣмъ и другимъ—во имя идеи. Идеализмъ древнихъ грековъ отступилъ отъ природы и дѣйствительности несравненно больше, чѣмъ даже романтика. Гёте можетъ служить поучительнымъ примѣромъ какъ того, такъ и другого.

Реализмъ и идеализмъ вовсе не неизбѣжно исключаютъ друга друга, но полное примиреніе ихъ произойдетъ тогда, когда реализмъ проникнется идеализмомъ, но не наоборотъ, такъ какъ искусство вообще по природѣ своей должно быть идеалистичнымъ. Вообще же можно сказать, что реализмъ содѣйствуетъ совершенствованію техники исполненія, идеализмъ же—самому творчеству.

§ 40. Художественное міросозерцаніе. Серьезное и веселое. Юморъ. Наивность и обдуманность. Сантиментальность. Воодушевленіе. Паѳосъ и патетическое. Иронія и сатира. Глубокомысліе, остроуміе и острота.

Всякая художественная дѣятельность зависитъ отъ настроенія. Но при всякихъ перемѣнахъ въ настроеніи, основное настроеніе, заключающееся въ душевныхъ свойствахъ и темпераментѣ и зависящее главнымъ образомъ отъ міросозерцанія индивида, не мѣняется. Эта то основная тенденція духа имѣетъ громадное значеніе въ художественной концепціи и обработкѣ сюжета.

Жизнь всегда и вездѣ представляется намъ въ противоположностяхъ; на нихъ основано все наше познаніе. Значеніе, которое имѣютъ эти противоположности, не только весьма различно само по себѣ, но и по отношенію къ познанію, къ чувственному воспріятію и къ эстетическому созерцанію.

Эти внѣшнія противоположности вызываютъ соотвѣтствующія противоположности въ насъ самихъ; таковы: пріятное и непріятное, веселое и серьезное, радость и боль, забавное и печальное. Всѣ эти противопожности, сведенныя къ основѣ своей, могутъ быть подведены подъ двѣ общія категоріи—*веселаго* и *серьезнаго*.

Въ силу свободы духа, и также въ силу способности къ абстракціи, художникъ можетъ изобразить событія и явленія жизни, сообразно преслѣдуемымъ имъ художественнымъ цѣлямъ, съ той или другой точки зрѣнія, т. е. какъ съ точки зрѣнія веселаго, такъ и съ точки зрѣнія серьезнаго, или же съ точки зрѣнія смѣшанной, такъ что даже въ трагическомъ онъ еще находитъ мѣсто для улыбки, вызываемой тѣмъ, что̀ въ этомъ трагическомъ глупо, мелко и смѣшно, и, съ другой стороны, доводя смѣшное до предѣловъ возвышеннаго и даже трагическаго; причемъ однако и въ томъ и въ другомъ случаѣ преобладаетъ, и должна преобладать, одна изъ этихъ сторонъ, т. е. либо трагическое, либо смѣшное. Это основное настроеніе духа, развивающееся всегда лишь на почвѣ усиленной и серьезной умственной дѣятельности, называется юморомъ.

Подобно тому, какъ существуютъ художники, которые исключительно склонны къ тому или другому взгляду на вещи, т. е. веселому и серьезному, такъ и въ исторіи искусства можно отмѣтить періоды, въ которыхъ художественнымъ произведеніямъ ставилось непреложное требованіе, чтобы они изображали либо исключительно серьезное, либо исключительно веселое, юморъ же совершенно не допускался. Тѣмъ не менѣе, даже у древнихъ грековъ, которые, въ силу своего объективнаго міровоззрѣнія, не были склонны къ юмору, мы встрѣчаемъ попытки соединенія серьезнаго съ веселымъ, напримѣръ въ сатирической драмѣ и гиларо-трагедіи (нѣчто въ родѣ мѣщанской драмы). Но соединеніе это было совершенно иного рода, чѣмъ то, которые мы называемъ юморомъ, и исходило изъ совершенно иного настроенія духа.

Веселый взглядъ на жизнь охотнѣе всего обращается къ явленіямъ внѣшней жизни. Проникнутый этимъ взгля-

домъ, человѣкъ останавливается на этихъ явленіяхъ до тѣхъ поръ, пока они удовлетворяютъ потребностямъ его духа, поэтому такой взглядъ свойственъ главнымъ образомъ реальному направленію.

Напротивъ, при серьезномъ взглядѣ на жизнь, главную роль пріобрѣтаетъ духовное, сокровенное значеніе явленій, ради котораго только и производится художественная обработка сюжета, чувственная же форма является лишь неизбѣжнымъ атрибутомъ художественнаго творчества.

По этимъ причинамъ элементъ *наивнаго* присущъ главнымъ образомъ веселому міросозерцанію; *миловидность*, составляющая одинъ изъ атрибутовъ наивнаго, всегда является чѣмъ то безсознательнымъ, тогда какъ *достоинство*, изображаемое главнымъ образомъ, какъ атрибутъ серьезнаго, всегда предполагаетъ участіе сознанія. Наивному противопоставляютъ *сантиментальное* или *чувствительное*, но значеніе наивнаго заключается не столько въ моментѣ чувства, сколько въ формѣ, въ которой оно обнаруживается, въ формѣ, свободной отъ всякой обдуманности; поэтому прямою противоположностью наивнаго является не сантиментальное, но *обдуманное*, сантиментальное же является только извѣстною формою послѣдняго. Такъ какъ наивность часто связана съ недостаткомъ пониманія, знанія и образованія, и потому нерѣдко представляется противовожнымъ цѣлесообразности, то понятіе о наивномъ получило иное, несвойственное ему, значеніе. Наивное можетъ проявиться, хотя и инымъ образомъ, на высшихъ ступеняхъ образованія. Если Шиллеръ называлъ новѣйшее искусство сантиментальнымъ въ противоположность искусству древне-греческому, которое онъ называлъ наивнымъ, то онъ имѣлъ главнымъ образомъ въ

виду моментъ чувства, хотя нужно сознаться, что дѣйствительно новѣйшее искусство придаетъ моменту мысли, т. е. обдуманному, несравненно большее значенie, чѣмъ искусство древнихъ. Если съ другой стороны въ художественномъ созерцанiи грековъ выступаетъ элементъ веселаго, то это обусловливается главнымъ образомъ тѣмъ, что въ силу строгой объективности греческаго творчества обнаруживалась и большая наивность, наивное же присуще преимущественно веселому мiросозерцанiю. Дѣйствительно, трагизмъ у древнихъ грековъ гораздо суровѣе и торжественнѣе трагизма въ новѣйшемъ искусствѣ. Веселое въ греческомъ искусствѣ проявляется, собственно говоря, лишь въ силу контраста съ мiровоззрѣнiемъ другихъ древнихъ народовъ.

Хотя наивное, какъ сказано, находится преимущественно въ связи съ веселымъ, но оно не чуждо и серьезному. *Воодушевленiе*, преимущественно свойственное серьезному мiросозерцанiю, если только оно не обусловлено размышленiемъ и вообще разсудочною дѣятельностью, всегда обнаружится въ формѣ наивнаго. Мало того, бываетъ даже смѣшное воодушевленiе, размышленiе же никогда не бываетъ наивнымъ. Многiя радости жизни могутъ привести насъ въ состоянiе воодушевленiя, въ которомъ обнаружится ясно выраженный характеръ наивнаго.

При воодушевленiи, душа человѣка всецѣло охвачена одною идеей или однимъ чувствомъ, при томъ всегда такъ, что она чувствуетъ себя освобожденной и превознесенной. Если же, наоборотъ, это состоянiе принимаетъ форму страданiя, то оно, какъ и проистекающiя изъ него внѣшнiя проявленiя, называется *паѳосомъ*. Паѳосъ противопоставляли *Этосу*, по-гречески нравъ—характеръ, но подобное противупоставленiе не совсѣмъ точно. Помимо характера

паѳосъ вообще не можетъ развиться, хотя развитіе это всегда обусловливается случайными моментами; такъ, напримѣръ, въ характерѣ Ромео паѳосъ обнаруживается отчасти въ силу того случайнаго обстоятельства, что два дома, Монтекки и Капулетти враждуютъ между собою, тогда какъ по отношенію къ его характеру, нѣтъ ничего случайнаго въ томъ, что онъ, пренебрегая опасностями, вступаетъ въ домъ враждебнаго ему рода. Но паѳосъ не только долженъ совершенно непосредственно вытекать изъ характера и состоянія дѣйствующаго лица, но также соотвѣтствовать условіямъ и обстоятельствамъ, которыя вызываютъ это состояніе, подобно тому, какъ художники, въ особенности поэты и актеры нерѣдко обманываютъ насъ ложною наивностью, такъ же точно насъ можетъ ввести въ заблужденіе ложный паѳосъ, который однако легко обнаруживается напыщенностью, натянутостью, высокопарностью, ему свойственными, и вслѣдствіе этого иногда переходитъ въ совершенно противуположное начало, а именно въ *пародію.* Въ этомъ случаѣ паѳосъ можетъ стать предметомъ ироническаго изображенія.

Художественная *иронія* и ироническая обработка сюжета образуютъ противуположность художественному паѳосу и патетической обработкѣ сюжета, тогда какъ послѣднія изображаютъ свой объектъ совершенно проникнутымъ идеей; первыя заставляютъ его проявиться въ такихъ отношеніяхъ къ идеѣ, при которыхъ обнаруживается вся его несостоятельность и иронія раскрываетъ эту несостоятельность, дѣлая видъ, что въ стремленіяхъ субъекта нѣтъ ничего смѣшного. Чѣмъ серьезнѣе это притворство, тѣмъ тоньше иронія; нерѣдко однако она принимаетъ болѣе суровый, надменный тонъ, что находится въ зависимости отъ природы иронизируемаго объекта. Отъ

этой насмѣшливой ироніи, которая можетъ быть враждебною и язвительною, слѣдуетъ отличать иронію трагическую, въ которой обнаруженіе несостоятельности объекта ведетъ къ полному его уничтоженію. Здѣсь иронія пользуется самою судьбой, постигающею изображаемый объектъ, напримѣръ заставляя лицо, страдавшее въ несчастіи и возбуждавшее къ себѣ всеобщее сочувствіе и сожалѣніе, оказаться совершенно несостоятельнымъ при перемѣнѣ обстоятельствъ къ лучшему.

Иронію слѣдуетъ отличать, какъ отъ юмора, такъ и отъ *сатиры;* послѣдняя изображаетъ предметъ, который она желаетъ осмѣять или уничтожить, не въ преувеличенномъ видѣ, но во всей его наготѣ. Большею частью сатира преслѣдуетъ не чисто художественныя цѣли и всегда тенденціозна. Совершенно не то *юморъ*, въ которомъ тѣсно переплетены веселое съ серьезнымъ, не вытѣсняя одно другого. Въ юморѣ иронія теряетъ свою ѣдкость, потому что онъ снисходительнѣе: онъ признаетъ значеніе въ маломъ, въ недосягаемомъ — доступность, въ гибельномъ—благодѣтельныя стороны. Юморъ никогда не возстаетъ противъ самаго предмета, но лишь осмѣиваетъ преходящія примѣси его и всегда направленъ на частности, причемъ не щадитъ и самого себя, вслѣдствіе чего онъ склоненъ къ снисходительности. Обнаруживая всюду суетность явленій, онъ въ то же время не разрушаетъ ихъ значенія.

Глубокомысліе, остроуміе и *острота* также могутъ быть къ услугамъ какъ рефлектирующаго творчества, такъ и юмора. Глубокомысліе разрѣшаетъ задачи, которыя представляются ему, какъ въ закономѣрности, такъ и въ противорѣчивости явленій. Остроуміе различаетъ существенное отъ случайнаго во всякомъ явленіи. Острота об-

наруживаетъ съ разительною ясностью все несообразное и нелѣпое во всемъ томъ, что имѣетъ видъ полной цѣлесообразности и глубокомыслія; она раскрываетъ все несущественное, одностороннее, шаткое какого-либо объекта или явленія посредствомъ сравненія или соединенія ихъ съ совершенно противуположными и притомъ второстепенными предметами и явленіями.

Такъ какъ острота является лишь отдѣльнымъ моментомъ изображенія, то она прежде всего должна быть краткою. Краткость, говоритъ Жанъ Поль, душа и тѣло остроты. Такъ какъ острота имѣетъ большею частью дѣло съ противорѣчіями, то необходимо, чтобы предметъ, отъ котораго она исходитъ, былъ хотя по виду возвышеннымъ, патетическимъ, многозначительнымъ, а предметъ, съ которымъ онъ сопоставляется, наоборотъ, отличался бы случайнымъ и ничтожнымъ характеромъ. Всякая натяжка въ сопоставленіи противуположностей совершенно уничтожаетъ дѣйствіе остроты.

Вообще можно различить остроту умственную и остроту картинную. Къ остротамъ первадо рода относится всякая игра словъ и всякая шутка, къ остротамъ второго рода—все, что можетъ служить предметомъ не словеснаго изображенія; въ живописи, которая всегда имѣетъ дѣло съ отдѣльными моментами, весь изображаемый сюжетъ можетъ сосредоточиться въ остротѣ. Каррикатура является картиннымъ изображеніемъ остроты чисто умственнаго свойства.

§ 41. Общая цѣль искусства. Высшія стремленія его.

Искусство принадлежитъ къ числу тѣхъ проявленій человѣческой дѣятельности, которая преслѣдуетъ опредѣ-

ленныя цѣли, сообразно съ которыми и должно происходить ихъ развитіе. Чтобы достигнуть этого, необходимо, чтобы цѣли искусства были отчетливо, ясно поняты и сознаны. Если различныя искусства и даже различныя произведенія отдѣльныхъ искусствъ преслѣдуютъ свои особыя цѣли, то все же, въ концѣ концовъ, можно подмѣтить общее стремленіе къ единой цѣли, иначе самое понятіе объ искусствѣ вообще было бы фикціей. Эта общая цѣль искусства не могла быть во всѣ времена одною и тою же, потому что она зависитъ отъ развитія искусствъ и эстетическихъ понятій. Подобно этимъ послѣднимъ, она имѣетъ только относительное значеніе.

Мы уже знаемъ, что искусство, чтобы освободить человѣческій духъ изъ оковъ чувственно-тѣлесной сферы и вознести его въ сферы высшія, не ограничивается простымъ подражаніемъ природѣ и простымъ изображеніемъ дѣйствительности. Вводя идейный элементъ въ свои произведенія, оно пріобрѣтало все большее и большее значеніе по мѣрѣ того, какъ возрастала субъективность этого элемента.

Но спрашивается: можетъ ли быть цѣлью художественнаго творчества, какъ это думаютъ многіе, развитіе познаній, умственное и нравственное просвѣщеніе и улучшеніе нравственности? Что касается познанія и просвѣщенія, то это уже потому не можетъ быть цѣлью искусства, что оно, въ большинствѣ случаевъ, уже предполагаетъ ихъ и въ свою очередь на нихъ основывается; далѣе относительно точности изображеній природы и исторической истины, искусство, пользуясь значительною свободой въ въ своихъ произведеніяхъ, является гораздо менѣе достовѣрнымъ, полнымъ, чѣмъ сама природа и сама исторія. Безъ сомнѣнія, въ произведеніяхъ искусства можно под-

черкнуть множество новыхъ понятій, познаній и истинъ, значительно расширяющихъ нашъ умственный кругозоръ. Поэзія иногда прямо излагаетъ извѣстныя истины, но это всегда совершается мимоходомъ и не относится къ сущности ходожественнаго произведенія, которая всегда состоитъ въ опредѣленномъ соотношеніи между формой и художественной идеей, которая неотдѣлима отъ формы и слѣдовательно главнымъ образомъ относится къ сферѣ созерцанія, а не къ сферѣ понятій. Поэтому главною цѣлью художественнаго произведенія можетъ быть лишь расширеніе созерцанія, но не расширеніе понятія.

Яснѣе всего это обнаруживается въ произведеніяхъ тѣхъ искусствъ, которыя не основаны на непосредственномъ подражаніи природѣ. Архитектура и музыка раскрываютъ человѣческому духу совершенно новый, исключительно ему свойственный міръ, значеніе котораго, однако, всецѣло основано на созерцаніи.

Уже въ силу этого можно ожидать, что общею цѣлью искусства не можетъ быть также непосредственное улучшеніе нравственности, нравственное исправленіе. Дѣйствительно, нѣкоторыя искусства совершенно не въ состояніи были бы удовлетворить подобному требованію. Лишь поэзія могла бы задаться этою цѣлью, такъ какъ она нерѣдко прибѣгаетъ къ изображенію этическихъ характеровъ, соотношеній, конфликтовъ и борьбы. Въ свое время отъ нея именно тробовали нравственнаго воздѣйствія и въ особенности цѣнили во всякомъ художественномъ произведеніи мораль. При этомъ, однако, упускали изъ виду, что для достиженія подобной цѣли въ широкихъ размѣрахъ поэзія должна была въ значительной мѣрѣ понизить тонъ, обратиться къ житейской прозѣ и въ результатѣ получалась мораль довольно банальная.

Безспорно поэзія можетъ раскрыть намъ сокровенныя тайны нравственной природы человѣка и его соотношеній къ внѣшнему міру и къ другимъ людямъ, и вслѣдствіе этого имѣть благотворное вліяніе на практическую жизнь. Но если бы она задалась цѣлью непосредственно поучать и улучшать нравы, то ей пришлось бы отказаться отъ своей высшей и благороднѣйшей цѣли—служить чистому и свободному созерцанію. Поянимъ это примѣромъ. Въ «Гамлетѣ» Шекспиръ заставляетъ своего героя воспользоваться драматическимъ представленіемъ, какъ средствомъ для изобличенія преступника. Цѣль эта достигается, но цѣль самаго представленія совершенно уничтожена: король, въ которомъ заговорила совѣсть, конечно совершенно не способенъ больше къ эстетическому наслажденію, онъ не въ силахъ присутствовать больше на представленіи; и Шекспиръ, словно желая доказать, какъ мало достигается цѣль нравственнаго исправленія даже при столи могучемъ дѣйствіи художественнаго зрѣлища, заставляетъ короля, тщетно прибѣгавшаго къ молитвѣ, совершить цѣлый рядъ новыхъ преступленій.

Подобно тому, какъ концепція художественнаго произведенія предполагаетъ чистое и свободное созерцаніе, такъ и дѣйствіе, которое она производитъ на насъ, не должно имѣть ничего общаго ни со страхомъ, ни съ раскаяніемъ,—оно должно возвышать нашъ духъ и содѣйствовать душевной гармоніи.

Но если искусство не должно задаваться цѣлью непосредственнаго поученія и нравственнаго исправленія, то, раскрывая человѣку цѣлый міръ новыхъ созерцаній и содѣйствуя гармоніи его духовныхъ силъ, оно можетъ вызвать самопроизвольное развитіе сознанія и тѣмъ содѣй-

ствовать облагороженію и, возвышенію нравственности человѣка.

Мы уже знаемъ, каково значеніе представленій, ихъ послѣдовательности и связи для развитія сознанія, для ума и чувства; мы знаемъ, что вся дѣятельность, всѣ дѣйствія человѣка находятся въ зависимости отъ нихъ, что изъ нихъ развивается весь міръ его понятій и идей и отсюда возникаютъ новыя высшія цѣли. Отсюда ясно, какое важное значеніе имѣетъ цѣлесообразное развитіе, репродуцированіе и ассоціаціи нашихъ представленій, а также и все то, что вліяетъ на нихъ. Свойства и способы вліяній внѣшнихъ впечатлѣній, отношенія, возникающія въ соотвѣтствующихъ имъ чувственныхъ представленіяхъ, и самый смыслъ, который придаетъ имъ человѣкъ—все это имѣетъ огромное значеніе для репродуцированія и ассоціаціи представленій. Значеніе прекраснаго въ природѣ и въ искусствѣ, а точно также эстетическаго воздѣйствія его, въ силу этого, на развитіе культуры вообще и развитіе нравственности въ особенности не можетъ подлежать никакому сомнѣнію. Во всѣхъ внѣшнихъ проявленіяхъ культуры ясно выступаетъ высокое значеніе эстетическаго чувства и потребностей и вліяніе искусства въ безчисленномъ множествѣ формъ. Правда, эти формы и лежащія въ основѣ ихъ побужденія не всегда чисто эстетическаго свойства, нерѣдко даже они должны быть признаны вполнѣ антиэстетическими. Нѣтъ ничего столь великаго и выдающагося, изъ чего человѣкъ не могъ бы сдѣлать вреднаго и ложнаго; такъ, въ различной области художественной дѣятельности можно замѣтить проникновеніе тенденцій, совершенно не соотвѣтствующихъ цѣлямъ искусствъ; нерѣдко само оно становится простымъ предлогомъ, средствомъ для ихъ проявленія. Такимъ образомъ возникаютъ поли-

тическія, соціальныя, дидактическія и морализующія тенденціи въ искусствѣ; хотя тенденціи эти всегда мѣшаютъ эстетическому дѣйствію, но онѣ могутъ быть и связаны съ нимъ, и въ этомъ случаѣ онѣ становятся могучими рычагами, если не художественнаго, то культурнаго развитія. Если художественныя формы являются принадлежностью нѣкоторыхъ игръ и забавъ, служащихъ для простаго развлеченія, то въ этомъ нѣтъ ничего дурнаго, если только эти игры и забавы не имѣютъ претензіи быть сами художественными произведеніями и не считаются таковыми, что влечетъ за собою не только искаженіе художественныхъ понятій, но и пониженіе и упадокъ искусства. Это становится еще болѣе предосудительнымъ, когда прибѣгаютъ къ волнующимъ, дѣйствующимъ на чувственность средствамъ. Слѣдуя этому пути, искусство становится нерѣдко простымъ предлогомъ и прикрышкой самой безсовѣстной эксплоатаціи,—однимъ изъ способовъ развращенія нравовъ, тогда какъ истинное искусство, какъ и истинно прекрасное, содѣйствуетъ улучшенію нравовъ и подъему нравственности.

Отсюда становится понятнымъ, какую роль художественное наслажденіе должно играть въ жизни человѣка. Оно никоимъ образомъ не должно быть главнымъ дѣломъ въ этой жизни; служа источникомъ удовольствія и отдохновенія, оно должно содѣйствовать свободѣ его духа и сберегать его силы для жизни и дѣятельности.

§ 42. Объ эстетическихъ формахъ и дѣйствіяхъ вообще.

Въ теченіе долгаго времени философы старались придать понятію о прекрасномъ трансцендентальное значеніе, которое можетъ выразиться въ искусствѣ лишь приблизи-

тельно. Въ новѣйшее время впали въ противоположное заблужденіе, придавъ понятію о прекрасномъ столь широкое значеніе, что совершенно исчезло различіе между различными впечатлѣніями, вызывающими въ человѣкѣ возвышенныя и пріятныя чувства, такъ что прекрасное свалили въ одну категорію съ прелестнымъ, пріятнымъ и интереснымъ, вообще со всѣмъ тѣмъ, что доставляетъ наслажденіе. Въ значительной мѣрѣ это обусловливается стремленіемъ постигнуть первопричину явленій и объединить ихъ, сведя къ единой основной формѣ. Но если даже предположить, что такая основная форма существуетъ, то значеніе и многообразіе происшедшихъ изъ нея явленій столь значительны, что нѣтъ никакой возможности свести ихъ къ ней; къ тому же подобное сведеніе едва-ли имѣло бы большое значеніе для развитія эстетическихъ понятій; гораздо важнѣе познанія исходной точки эстетическихъ и всякихъ другихъ чувствъ, познаніе причины ихъ различій. Причина же эта заключается, какъ мы уже указали выше, отчасти въ двойственной природѣ человѣческаго сознанія, которое распадается на чувственно тѣлесную и чувственно духовную сферы, отчасти же въ нѣкоторой противоположности между нашими чувственными представленіями, соотвѣтствующей этой двойственности, такъ какъ чувственно духовной сферѣ принадлежатъ лишь чувства зрѣнія и слуха, и наконецъ въ противоположности ощущеній, непосредственно возникающихъ въ сознаніи въ силу чувственныхъ представленій, тѣмъ, которыя возникаютъ лишь въ силу анализа заключающихся въ нихъ соотношеній. Эстетическое значеніе могутъ имѣть лишь послѣднія и притомъ настолько, насколько они исходятъ отъ обоихъ духовныхъ чувствъ: зрѣнія и слуха.

Такъ какъ эстетическія явленія имѣютъ значеніе лишь

для созерцающаго духа и значенiе это всегда основывается на извѣстномъ соотношенiи между нимъ и эстетическимъ явленiемъ, то все, что производитъ эстетическое дѣйствiе, должно всецѣло обнаружиться въ объектѣ созерцанiя. Но если бы даже мы могли до извѣстной степени опредѣлить, какими свойствами должно обладать явленiе для того, чтобы производить эстетическое дѣйствiе, а отсюда, въ свою очередь, опредѣлить, каковы духовныя условiя этого дѣйствiя, то все таки основная причина послѣдняго осталась бы для насъ столь же загадочна, какъ и прежде; точно также, изученiе физiологическихъ процессовъ, лежащихъ въ основѣ эстетическихъ воздѣйствiй, не разъясняетъ намъ ровно ничего. Мы должны признать ихъ фактомъ, который можетъ быть воспринятъ лишь чувствомъ, подобно тому, какъ цвѣтъ можетъ быть воспринятъ только глазомъ, а звукъ—ухомъ.

Такъ какъ все прекрасное имѣетъ значенiе только для человѣческаго духа, то оно должно соотвѣтствовать природѣ его и самымъ насущнымъ его потребностямъ. *Разнообразiе отношенiй* является одною и самыхъ главныхъ для созерцанiя, такъ какъ значенiе предмета возрастаетъ съ многочисленностью присущихъ ему отношенiй. Не менѣе важное значенiе имѣютъ единство и гармонiя, въ виду естественной потребности человѣческаго духа сопоставлять и связывать многообразiе согласно опредѣленнымъ точкамъ зрѣнiя и извѣстнымъ цѣлямъ. Въ силу этой потребности возрастаетъ и стремленiе видѣть гармонiю въ созерцаемыхъ предметахъ, примиренiе противоположностей, противорѣчiй, и чѣмъ сильнѣе эти послѣднiя, тѣмъ большее значенiе гармонiя эта прiобрѣтаетъ. Если поэтому нѣтъ единства, нѣтъ гармонiи въ созерцанiи, то человѣческiй духъ не будетъ чувствовать себя удовлетворительнымъ; онъ почув-

ствуетъ потребность возстановить ее тѣмъ или другимъ способомъ. Напротивъ того единство, гармонія производятъ на него особое чарующее вліяніе, въ особенности если они всесторонни, т. е. какъ внутреннія, такъ и внѣшнія. Но гармонія, единство никогда не могли бы удовлетворять потребностямъ человѣческаго духа, если бы въ необходимой связи между внутренней и внѣйшней гармоніей не проявлялась бы *свобода*, благодаря которой человѣческой природѣ открывается широкая, безконечная перспектива въ области прекраснаго. Человѣческій духъ, въ особенности же фантазія, требуетъ свободы. Человѣческій духъ хотя и признаетъ законъ необходимости, но лишь настолько, насколько онъ служитъ основою послѣдней. Въ человѣческомъ духѣ существуетъ увѣренность, что съ каждымъ новымъ познаніемъ расширяется сфера свободнаго проявленія его. Вотъ почему съ усиленіемъ индивидуальности возрастаетъ и значеніе эстетическихъ отношеній; вотъ почему субъективный моментъ въ художественной дѣятельности можетъ пріобрѣсти высшее эстетическое значеніе. Лишь съ исполненіемъ этого высшаго требованія, человѣческій духъ получаетъ полное удовлетвореніе въ отношеніи къ созерцанію, получаетъ возможность всецѣло наслаждаться созерцаніемъ, въ виду установившейся между созерцающимъ духомъ и созерцаемымъ объектомъ гармоніи. Лишь теперь эта гармонія производитъ чарующее дѣйствіе, такъ какъ она не только обусловливается внутреннею необходимостью, но и не стѣсняетъ свободы духа.

§ 43. Прекрасное въ тѣсномъ смыслѣ. Изящество и достоинство. Аффектація и важность.

Нѣтъ никакой возможности создать такое понятіе о прекрасномъ, которое одновременно охватывало бы какъ самыя низкія, такъ и самыя высокія проявленія его. Абсолютно прекраснаго не существуетъ; существуетъ лишь прекрасное въ томъ или другомъ явленіи, въ томъ или другомъ предметѣ, и если значеніе его не всегда зависитъ отъ ихъ обособленности, то во всякомъ случаѣ это послѣднее является необходимымъ условіемъ его. Это—требованіе закона возрастающей индивидуальности. При изображеніи предметовъ, имѣющемъ эстетическое значеніе, главную роль играютъ характерныя черты ихъ, такъ какъ подобныя изображенія не только расширяютъ сферу прекраснаго, но и даютъ возможность ввести моментъ разрѣшающагося диссонанса—моментъ, вытекающій изъ закона контрастовъ. Въ самомъ дѣлѣ, если въ частной, характерной красотѣ всѣ противорѣчія явились бы сглаженными, то все же этимъ не былъ бы устраненъ контрастъ между характерной, типичной красотой различныхъ предметовъ, что еще усиливается различіемъ концепціи художника. Отсюда слѣдуетъ, что если вообще изображеніе прекраснаго въ тѣсномъ смыслѣ требуетъ возможно полнаго равновѣсія всѣхъ духовныхъ силъ, участвующихъ въ художественномъ творчествѣ, то въ отдѣльныхъ случаяхъ это не всегда имѣетъ мѣсто. Уже различіе главнѣйшихъ формъ художественнаго міросозерцанія, веселаго и серьезнаго, реальнаго и идеальнаго, вызываетъ различіе какъ въ концепціи, такъ и въ способѣ изображенія и обработки сюжета. Вотъ почему прекрасное можетъ быть веселымъ и

серьезнымъ, преимущественно чувственнымъ и преимущественно духовнымъ, классическое и романтическое; красота одного и того же предмета можетъ быть изображена столькими же различными способами, сколько художниковъ ее изображаетъ. Еще вопросъ, существуетъ ли красота безразличная, занимающая середину между веселымъ и серьезнымъ, и не вызвала ли бы подобная красота безразличія со стороны созерцающаго духа. Правда, какъ въ природѣ, такъ и въ искусствѣ существуетъ красота, относительно которой мы говоримъ, что она насъ не трогаетъ; но это всегда потому, что она на самомъ дѣлѣ не имѣетъ духовнаго значенія. Въ этомъ случаѣ красота не является проявленіемъ духа, взаимодѣйствіемъ духа и формы, но лишь безсодержательнымъ призракомъ такого взаимодѣйствія. Совершенно не то, если духовное значеніе хотя и слабо, но все же проявляется во внѣшней формѣ; тогда вмѣсто прекраснаго получается *красивое*, которое всегда, въ виду преобладанія чувственной формы надъ духовной стороной, больше соотвѣтствуетъ веселому, чѣмъ серьезному.

Если веселая и серьезная красота и образуютъ противоположности, то онѣ все же не вполнѣ исключаютъ одна другую. Серьезность и веселость вполнѣ совмѣщаются въ одномъ и томъ же человѣкѣ, хотя не всегда въ одинъ и тотъ же моментъ; есть веселыя лица, на которыхъ замѣтна серьезная черта и серьезныя лица, имѣющія веселое выраженіе.

Для красоты въ тѣсномъ смыслѣ какъ разъ въ этомъ и заключаются границы, въ предѣлахъ которыхъ она обращается. Ни въ изображеніи веселаго, ни въ изображеніи серьезнаго она не достигаетъ такой силы, чтобы идея одного совершенно исключила идею другаго.

Веселое можетъ быть соединено съ *пріятнымъ*, серьезное—съ *достойнымъ*, хотя ни пріятное, ни достойное сами по себѣ не составляютъ красоты. Несправедливо думаютъ также, что ими обусловливается красота движеній, несмотря на то, что они всегда относятся къ движеніямъ; и неподвижное явленіе, фигура, поза могутъ быть исполненны пріятнаго и достойнаго, и съ другой стороны, красоту можно представить себѣ въ движеніи, которое въ то же время не будетъ отличаться ни пріятнымъ, ни достойнымъ. Предметы, которые сами по себѣ вовсе не прекрасны, могутъ стать таковыми благодаря пріятному и достойному, которые, слѣдовательно, являются особыми формами прекраснаго, а не просто случайными атрибутами его. Если Киприда одолжаетъ Герѣ поясъ, чтобы пріобрѣсти благорасположеніе Зевса, то эта чисто внѣшняя передача красоты посредствомъ внѣшняго атрибута имѣетъ чисто символическій смыслъ. Пріятное, грація, какъ и достойное, не могутъ быть чисто внѣшними, но всегда должны проистекать изъ глубины психической силы, опредѣляющей движенія, и имѣть чисто духовную основу. Граціозное свободно проявляется въ чувственныхъ формахъ и обрядахъ, въ свободной игрѣ движеній. Достойное, напротивъ, всегда обнаруживаетъ сдержанность; въ своихъ движеніяхъ оно никогда не идетъ дальше, чѣмъ того требуетъ обдуманность, и такъ какъ оно не допускаетъ ничего лишняго, то внѣшняя форма, а потому и размашистость движеній, здѣсь находятся въ обратномъ отношеніи къ внѣшнимъ формамъ движеній: чѣмъ выше это послѣднее, чѣмъ оно больше, тѣмъ меньше внѣшній знакъ, въ которомъ оно обнаруживается. Грація вызываетъ симпатію, достоинство—уваженіе. Для обоихъ необходимо обнаряживаться такъ, какъ будто-бы они совершенно не

сознаютъ сами себя. Тѣмъ не менѣе, хотя существуетъ природное достоинство, какъ и природная грація, достоинству все же больше подобаетъ сознавать самого себя, чѣмъ граціи. Но форма ихъ проявленія должна быть всегда чужда преднамѣренности, иначе въ нихъ всегда обнаруживается фальшь. Фальшь эта превращаетъ грацію въ *аффектацію*, достоинство—въ важность. Въ обоихъ проявляется противорѣчіе между духовнымъ значеніемъ и его внѣшнимъ проявленіемъ, а противорѣчіе это приводитъ къ смѣшному. Такъ какъ даже некрасивое можетъ стать прекраснымъ благодаря граціи и достоинству, то уже въ этомъ заключается возможность признать *некрасивое*, т. е. полную противуположность прекраснаго однимъ изъ моментовъ послѣдняго. Даже при изображеніи низменно-смѣшного мы поэтому требуемъ граціи. Другое дѣло съ достоинствомъ, такъ какъ въ серьезномъ умственное значеніе можетъ пріобрѣсти еще сильнѣйшее выраженіе въ возвышенномъ. Возвышенное точно такъ же, какъ и ужасное, можетъ придать эстетическое значеніе и некрасивому. Направленіе, которое въ сферѣ веселаго духовная сторона пріобрѣтаетъ въ отношеніи къ внѣшней формѣ, иными словами, сознательная грація, превращается въ миловидность, изящество и т. д. Эти послѣдніе могутъ опуститься до смѣшного, но слишкомъ безсильны для того, чтобы преодолѣть элементъ некрасиваго.

§ 44. Прекрасное въ борьбѣ моментовъ его. Возвышенное. Чудесное. Страшное и демоническое. Некрасивое и ужасное. Чудовищное. Патетическое и трогательное. Эстетически-низменное и смѣшное.

Если какая либо сила, физическая или духовная, стремится расширить какое либо явленіе до безпредѣльности,

то появляется *возвышенное*. Тѣмъ не менѣе, то, что мы называемъ возвышеннымъ, все же есть само явленіе. Море въ своемъ монотонномъ спокойствіи или также во время бушеванія бури, въ своихъ безчисленныхъ волнообразныхъ движеніяхъ, не смотря на всю грандіозность и возвышенность зрѣлища все же остается для насъ явленіемъ, вполнѣ доступнымъ созерцанію, хотя мы и не имѣемъ масштаба для измѣренія его грандіозности. Съ другой стороны, возвышенность впечатлѣнія зависитъ отъ величины масштабовъ созерцаемыхъ отношеній, величины всегда относительной. По этой причинѣ, напримѣръ, внутренность собора св. Петра производитъ гораздо менѣе возвышенное впечатлѣніе, чѣмъ внутренность несравненно меньшаго Миланскаго собора, причемъ конечно играютъ еще роль свѣтовые эффекты. Темнота, сумракъ всегда производятъ болѣе серьезное впечатлѣніе, чѣмъ свѣтъ, ясность; они оставляютъ больше простора фантазіи, расширяя перспективу словно до безконечности. Въ этомъ случаѣ созерцаніе дастъ больше, чѣмъ дѣйствительность. Поэтому то возвышенность не всегда стоитъ въ прямомъ отношеніи къ размѣрамъ предмета.

Нерѣдко говорятъ о возвышенности, грандіозности пространства и времени; но то, что разумѣютъ подъ этимъ, не основано на непосредственномъ созерцаніи. Здѣсь созерцанію искусственно внушили понятія о размѣрахъ, которые хотя и присущи предметамъ, но никогда не могли быть имъ усвоены; такъ напримѣръ, безпредѣльность разстояній звѣзднаго міра вошла въ наше сознаніе благодаря тому, что были вычислены громадные размѣры тѣхъ міровъ, которые представляются намъ свѣтящимися точками на небесномъ сводѣ, но непосредственнымъ созерцаніемъ мы не могли бы получить никакого представленія объ этой гран-

діозности. Точно также непосредственное созерцаніе моря даетъ далеко не полное понятіе о дѣйствительныхъ размѣрахъ его. Изъ непосредственнаго созерцанія мы не могли бы получить никакого понятія о безконечности ни пространства, ни времени—это всецѣло продуктъ мысли. Вотъ почему человѣчество долгое время не вѣрило ни въ безконечность пространства, ни въ безконечность времени. Возвышенное въ созерцаніи всегда относится или къ физической, или къ духовной силѣ, безразлично, проявляется-ли эта сила непосредственно въ самомъ явленіи, или же эта послѣдняя только наводитъ на мысль о ней. Первое проявляется въ отношеніяхъ времени и мѣста, потому что оно всегда представляетъ собою движеніе, второе же исключительно въ отношеніяхъ пространственныхъ. Возвышенность явленія нерѣдко бываетъ двойственна. Гора, напримѣръ, производитъ впечатлѣніе возвышеннаго, не потому только, что ея размѣры и формы наводятъ на мысль о дѣйствіи сверхъ естественныхъ силъ, но и потому, что въ ней обнаруживается также та высшая закономѣрность, о которую сломились эти силы. Отсюда слѣдуетъ, что даже въ борьбѣ, что даже въ гибели можетъ имѣть мѣсто возвышенное. Само по себѣ возвышенное не должно заключать въ себѣ ничего ужасающаго, хотя оно уже въ простѣйшей формѣ своей возносится надъ всѣми чувственными явленіями, радостью и страданіемъ, жизнью и смертью. Возвышенное можетъ однако обнаружиться и въ противорѣчіи какъ внутреннемъ, такъ и внѣшнемъ. Значеніе этого противорѣчія возростаетъ вмѣстѣ съ обнаруживающейся силой, а также вмѣстѣ съ противодѣйствіемъ ей. Въ отношеніи къ первой, т. е. въ отношеніи къ силѣ, мы отличаемъ силу физическую отъ силы страсти и отъ силы нравственной; въ

отношеніи ко второй—естественную закономѣрность, отъ закономѣрности нравственной. Здѣсь открывается широкое поле для фантазіи, какъ благодаря потребностямъ чувства, такъ религіознымъ представленіямъ и народнымъ суевѣріямъ. *Чудесное* выступаетъ или какъ кульминаціонная точка возвышеннаго, или какъ паразитъ его; но еще охотнѣе оно вступаетъ въ связь со *страшнымъ*, *демоническимъ* и *ужаснымъ*, и связь эта благодаря игрѣ воображенія приводитъ къ *чудовищному*. Страшное обнаруживается, когда возвышенное превращается въ гибельную силу. Въ страсти оно переходитъ въ демоническое, когда человѣческое сознаніе всецѣло подпало ей и освободилось отъ оковъ воли. Но если бы какое либо созерцаніе заставило насъ опасаться за самихъ себя, то оно перестало бы быть эстетическимъ. *Некрасивое* можетъ быть моментомъ какъ возвышеннаго, такъ и страшнаго, и, въ качествѣ таковаго, пріобрѣсти эстетическое значеніе. Но оно получаетъ преобладающее значеніе въ *ужасномъ* и *чудовищномъ*. Лишь великіе художники могутъ пользоваться имъ для своихъ произведеній, такъ какъ въ большинствѣ случаевъ оно нарушаетъ гармонію. *Безобразное* уже издавна играетъ роль въ подражательныхъ искусствахъ. У до-эллинскихъ народовъ эстетическая роль его обусловливалась религіозно-символическимъ значеніемъ, которое ему приписывали. Греческое искусство воспользовалось безобразнымъ, какъ контрастомъ прекраснаго, чтобы возвеличить и расширить послѣднее. Оно получило значеніе разрѣшающагося диссонанса въ музыкѣ. Шекспиръ спроизвелъ грандіозное эстетическое дѣйствіе художественной концепціей и обработкой прекраснаго, такъ что романтическая школа Виктора Гюго въ этомъ отношеніи не дала ничего новаго, за исключеніемъ того, что она сдѣлала без-

образное источникомъ совершенно особой красоты и возвела это въ художественный принципъ. Тѣмъ не менѣе В. Гюго преслѣдуетъ чисто-эстетическія цѣли, ни на минуту не забывая объ истинно-прекрасномъ. Лишь новѣйшій натурализмъ въ крайнихъ проявленіяхъ своихъ принципіально устраняетъ изъ области искусства прекрасное и на его мѣсто ставитъ правдивое, т. е. голую истину. Въ своей строго односторонней послѣдовательности онъ всецѣло подчиняетъ искусство природѣ, устраняя всякую другую точку зрѣнія. Для современнаго натурализма безобразное настолько же безразлично, насколько безразлично и прекрасное. Безразличіе это натурализмъ проявляетъ въ изображаемыхъ объектахъ тѣмъ, что представляетъ ихъ, не стѣсняясь никакими границами и доводя натуральность изображенія до крайнихъ предѣловъ. У представителей этого направленія нельзя отнять ни талантливости, ни тонкой наблюдательности; заслуга натурализма заключается еще въ развитіи художественной техники; но нетрудно понять, что слѣдуя этому направленію, искусство дойдетъ до очень жалкаго состоянія.

Противорѣчіе, борьба возвышеннаго въ страсти и возвышеннаго въ нравственномъ смыслѣ большею частью сопряжена съ страданіемъ. Въ этомъ соединеніи обнаруживается *патетическое*. Слѣдовательно, патетическое есть возвышенная сторона страданія. Если въ изображеніи страданія главное значеніе получаетъ самое ощущеніе, а духовный моментъ отходитъ на второй планъ, то получается трогательное, образующее въ этомъ отношеніи противоположность патетическому. Трогательное никоимъ образомъ не должно быть совершенно отвергаемо въ искусствѣ. Но такъ какъ оно, подобно ужасному, страшному и чудовищному, помимо эстетическаго дѣйствія можетъ вы-

звать еще дѣйствіе совершенно иного рода на чувственно тѣлесную сферу сознанія, то понятіе о трогательномъ нерѣдко подвергается искаженію и часто имъ пользуются для того, чтобы произвести впечатлѣніе, совершенно лишенное эстетическаго значенія.

Подобно тому, какъ существуютъ ложное, безсодержательное достоинство и ложный паѳосъ, точно также существуетъ и ложно-возвышенное и ложно-трогательное. Но такъ какъ при изображеніи ихъ всегда имѣется въ виду изображеніе истинно-возвышеннаго и трогательнаго, то получается, какъ только обнаружится фальшь, смѣшной контрастъ, производящій дѣйствіе діаметрально противоположное тому, которое художникъ намѣревался произвести. Но и истинная возвышенность, истинный паѳосъ, истинно трогательное могутъ быть прерваны въ своихъ проявленіяхъ внѣшними или внутренними побужденіями, что также имѣетъ слѣдствіемъ смѣшной контрастъ.

Прямою противоположностью возвышеннаго считаютъ смѣшное, но это не совсѣмъ точно; подобно тому, какъ не все возвышенное можетъ обратиться въ смѣшное, также точное смѣшное не охватываетъ вполнѣ того, что противоположно возвышенному. Противоположность возвышенному образуетъ *низменное*, но лишь постольку, поскольку оно имѣетъ эстетическое значеніе, а это послѣднее пріобрѣтается имъ отчасти вслѣдствіе контраста, отчасти же вслѣдствіе присущаго ему сатирическаго и комическаго элемента. Низменное не слѣдуетъ смѣшивать съ грубымъ, съ чувственнымъ; съ эстетической точки зрѣнія подъ этимъ названіемъ разумѣютъ все то, что въ своихъ стремленіяхъ образуетъ контрастъ съ духовными побужденіями. Эстетически низменное между прочимъ охватываетъ всю сферу чувственныхъ наслажденій; но кромѣ этого къ этой обла-

сти относятся всѣ тѣлесные недостатки, насколько они служатъ доказательствами неумѣреннаго пользованія жизнью, или такіе, которые являются результатами преобладанія второстепенныхъ частностей организаціи, или наконецъ такіе, которые идутъ въ разрѣзъ съ цѣлью организаціи. Сюда же относятся тѣ образованія, которыя напоминаютъ низшія ступени организаціи, напр. звѣроподобныя или обезьянообразныя лица, а также члены, которые допускаютъ только механическія движенія, равно и движенія, значеніе которыхъ далеко переступаетъ за предѣлы намѣченной цѣли или находятся въ явномъ противорѣчіи съ нею; сюда же относятся явныя противорѣчія между причиной и дѣйствіемъ.

Границы, которыя ставятся здѣсь безобразному, чувственному и безнравственному, отчасти опредѣляются общимъ эстетическимъ закономъ, исключающимъ всякое непосредственное или косвенное дѣйствіе на чувственно тѣлесную сферу созерцающаго, отчасти же противоположностью между веселымъ и серьезнымъ міросозерцаніями; въ силу этой противоположности, веселое должно быть изображаемо лишь съ точки зрѣнія разумной, т. е. цѣлесообразной, серьезное же, помимо того, съ точки зрѣнія строго нравственной. Въ силу этого, веселое никогда не должно оскорблять нравственнаго чувства, т. е. не должно производить такого дѣйствія; чтобы въ созерцающихъ не могло явиться желаніе приложить къ нему критерій серьезнаго.

Смѣшное въ этой сферѣ, какъ и смѣшное вообще, на половину является сознательнымъ, а на половину безсознательнымъ. Шутъ, клоунъ, весельчакъ втайнѣ сознаютъ смѣшное дѣйствіе, которое они производятъ; но ошибочно было бы думать, что сознаніе цѣлесообразности является

необходимымъ атрибутомъ смѣшнаго; напротивъ, вовсе ненужно, чтобъ смѣшной объектъ сознавалъ, что онъ смѣшонъ; такъ, напримѣръ, если солидному человѣку, выступающему съ важностью, приколоть къ фалдамъ чортика, то онъ будетъ смѣшонъ именно потому, что онъ вовсе не сознаетъ этого. Если бы онъ, замѣтивъ продѣлку, пришелъ въ ярость, то эта ярость была бы новымъ безсознательнымъ моментомъ смѣшнаго, но первоначальный моментъ его прекратился бы, вслѣдствіе обнаруженія сознанія. На ряду съ этою простою формою смѣшнаго существуетъ другая, сопряженная съ противорѣчіемъ, которая всегда проистекаетъ отъ дѣйствія или поступка, къ которому приложима точка зрѣнія цѣлесообразности. Простѣйшая форма смѣшнаго здѣсь возникаетъ вслѣдствіе того, что какое либо дѣйствіе неожиданно прерывается какимъ либо внѣшнимъ или внутреннимъ стимуломъ и переходитъ въ дѣйствіе противоположное, причемъ безразлично, вызывается ли этотъ внезапный перерывъ простою случайностью, или же шалостью, злонамѣреніемъ, нахальствомъ лицъ, окружающихъ объектъ смѣшнаго; такъ, напримѣръ, если болтуну, въ самомъ разгарѣ его болтовни, неожиданно залѣпить ротъ пластыремъ, или если бѣгущій во всю мочь человѣкъ споткнется и упадетъ, или если ораторъ, въ самомъ патетическомъ мѣстѣ своей рѣчи, вдругъ запнется или чихнетъ. Дѣйствіе смѣшнаго еще усиливается, если дѣятельность уже сама по себѣ заключала моментъ смѣшнаго; напримѣръ, если рѣчь оратора, въ силу своей аффектированности, уже сама по себѣ подавала поводъ къ насмѣшкамъ. Часто причина смѣшнаго заключается въ нецѣлесообразности избранныхъ для воспроизведенія нѣкотораго дѣйствія средствъ; здѣсь открывается смѣшному открытое поле. То же самое имѣетъ мѣ-

сто въ случаяхъ противорѣчія между намѣреніемъ и цѣлью, что можетъ зависѣть отъ недостатковъ чувственнаго воспріятія, или отъ недостатковъ сужденія, или отъ обѣихъ причинъ, вмѣстѣ взятыхъ. Такъ, Санхо Панса провисѣлъ цѣлую ночь надъ неглубокой ямой, изъ боязни свалиться въ пропасть. Иногда подобныя несообразности могутъ обусловливаться случайными обстоятельствами, иногда же одностороннимъ направленіемъ ума, и въ этомъ послѣднемъ случаѣ мы имѣемъ дѣло съ человѣческою глупостью.

Дѣйствіе смѣшного становится тѣмъ разительнѣе, чѣмъ больше внѣшнія обстоятельства и случайности содѣйствуютъ обнаруженію односторонности и ограниченности. И въ этой сферѣ для усиленія значенія случайныхъ воздѣйствій народная фантазія прибѣгала къ чудесному, что обнаруживается въ волшебныхъ сказкахъ. Помимо случая, обнаруженію смѣшного не мало содѣйствуютъ и преднамѣренные мотивы: хитрость, интрига и т. д.

Такъ какъ возвышенное можетъ обратиться въ смѣшное, то тѣмъ болѣе къ этому склонны красота, грація, достоинство и даже нравственность, но лишь настолько, насколько они искажаются ограниченностью и односторонностью человѣческой природы; сами же по себѣ они ни въ какомъ случаѣ не могутъ быть смѣшны. Поэтому въ изображеніяхъ въ смѣшномъ видѣ можетъ быть изображена только противоположность, извращенность красоты и нравственности, но не сами онѣ какъ таковыя. Такъ, въ комедіи Шекспира «Какъ вамъ угодно» Оливія, не смотря на всѣ свои заблужденія, остается благородной, граціозной натурой.

Наоборотъ, при извѣстныхъ обстоятельствахъ и смѣшное можетъ переходить въ возвышенное или трагическое;

подобно тому, какъ возвышенное подстерегается коварною случайностью, неожиданно низвергающею его съ пьедестала, такъ же точно и въ смѣшномъ можетъ скрытно содержаться глубоко серьезное и трагическое, которое неожиданно проявится съ демоническою силою.

Въ силу этого область смѣшного несравненно обширнѣе области возвышеннаго, но за то эстетическое значеніе послѣдняго неизмѣримо выше. Въ возвышенномъ мы становимся на сторону духа, возносящагося надъ тѣсной сферой чувственныхъ явленій, мы мучаемся его страданіями и опасеніями и возносимся вмѣстѣ съ нимъ; въ смѣшномъ же мы становимся на сторону чувственнаго момента, иногда дерзновенно издѣвающагося, даже въ своихъ мельчайшихъ и самыхъ низменныхъ проявленіяхъ, надъ высокомѣрными требованіями разума; и чѣмъ глубже это издѣвательство, тѣмъ большее удовольствіе мы испытываемъ, конечно, лишь до тѣхъ поръ, пока не оскорблены наши нравственныя чувства.

Такъ какъ смѣшное имѣетъ меньшее значеніе, чѣмъ возвышенное, то для того, чтобы сравняться съ нимъ въ эстетическомъ отношеніи, оно должно возвыситься до *комизма*; возвышенное же для того, чтобы произвести сильное эстетическое впечатлѣніе, соотвѣтствующее истинному его значенію, должно возвыситься до *трагизма*.

Смѣшное почти всегда смѣшиваютъ съ комическимъ, но это ошибочно. Возвышенное еще не трагизмъ и не все смѣшное—комизмъ; но несомнѣнно, что комизмъ схватываетъ всю сферу смѣшного и эстетически-низменнаго, подобно тому, какъ трагизмъ—всю сферу возвышеннаго. Оба исходятъ изъ конфликтовъ, проистекающихъ изъ человѣческихъ дѣйствій и изъ тѣхъ противорѣчій, въ которыя человѣческая воля становится къ несокрушимымъ за-

конамъ причинной связи. Но человѣческія дѣйствія, какъ намъ уже извѣстно, могутъ имѣть источникомъ какъ чувства, такъ и разумъ; первые должны быть разсматриваемы съ точки зрѣнія эстетической, вторыя—съ точки зрѣнія цѣлесообразности. Трагизмъ предполагаетъ дѣйствія, проистекающія отъ чувствъ, комизмъ—дѣйствія, проистекающія отъ разума или, вѣрнѣе, отъ недостатковъ разума. Въ трагизмѣ главную роль играютъ страсти, въ комизмѣ—человѣческая глупость; но односторонность человѣческихъ дѣйствій обнаруживается въ томъ и другомъ совершенно иначе. Трагическія страсти всегда должны исходить изъ величественныхъ, возвышенныхъ задатковъ опредѣленнаго характера, который они вовлекаютъ въ силу своей односторонности въ ошибки, затѣмъ въ насилія и наконецъ въ преступленія; поэтому въ нихъ можетъ обнаружиться не только благородная, но и разрушительная воля. Комическія несообразности, напротивъ, проистекаютъ отъ ограниченности духовныхъ способностей человѣка или недостатковъ его характера, причемъ безразлично, руководствуется ли его воля добрыми или злыми побужденіями, лишь бы только она была безвредна. Въ трагическомъ причинная связь явленій проявляется не только въ качествѣ разрушительной силы, но и какъ силы, возстановляющей нарушенное страстями нравственное равновѣсіе. Въ комическомъ она проявляется въ формѣ задорнаго случая, въ формѣ несокрушимой силы, въ отношеніи которой человѣческія слабости обнаруживаются во всей ихъ несостоятельности.

Трагизмъ долженъ возбуждать состраданіе и страхъ, но только въ отношеніи къ созерцаемому предмету, а не въ отношеніи къ намъ самимъ, иначе все эстетическое дѣйствіе его было бы уничтожено. Но въ трагизмѣ стра-

данія и гибель не только должны вызывать въ насъ сострađаніе и страхъ, не только должны доставить удовлетвореніе нашему чувству справедливости, но въ то же время раскрыть передъ нами прекраснѣйшія, могущественнѣйшія свойства извѣстнаго характера и тѣмъ возвыситься въ нашихъ глазахъ, поставить насъ самихъ выше всѣхъ ужасовъ, ими порождаемыхъ. Только при взаимодѣйствіи этихъ различныхъ моментовъ возникаетъ истинно трагическое, причемъ центръ тяжести его можетъ заключаться или въ трагизмѣ самой судьбы, напримѣръ въ «Ричардѣ III», или въ трагизмѣ самаго объекта, напримѣръ въ «Ромео и Джульетта».

Что комическій предметъ, комическое дѣйствіе не должно вызывать ни страха, ни состраданія вытекаетъ уже изъ той противоположности, какая существуетъ между комизмомъ и трагизмомъ; кромѣ того, если бы это имѣло мѣсто, то комическое подпало бы точкѣ зрѣнія чувства и нравственности, другими словами, оно исчезло бы. Хотя комизмъ не исключаетъ серьезной стороны и можетъ заключать въ себѣ нравственное и безнравственное, но эти стороны никогда не должны усилиться до угрожающихъ размѣровъ, и даже въ тѣхъ случаяхъ, гдѣ опасность обнаружилась бы, она должна исчезнуть, едва обнаружившись; какъ напримѣръ въ комедіи у Шекспира «Много шума изъ пустяковъ». Дѣйствіе комизма всегда должно исключать чувство состраданія и страха. Та же самая сила, которая въ трагическомъ является разрушительною, въ комическомъ является силою поддерживающею; тамъ даже случай является моментомъ необходимости, здѣсь же сама необходимость причинной связи обнаруживается въ формѣ случайности, и случайность эта, вмѣстѣ съ человѣческими заблужденіями и съ человѣческою глупостью, какъ разъ

является средствомъ, благодаря которому становится возможнымъ счастливый исходъ изъ всѣхъ перепитій, которыя возникли въ силу этихъ же условій, что и производитъ веселое впечатлѣніе, указывая на зависимость человѣческой судьбы не отъ роковой необходимости, а отъ случайностей внутреннихъ и внѣшнихъ.

Какъ въ трагическомъ, такъ и въ комическомъ центръ тяжести изображенія падаетъ или на проявляющуюся высшую силу причинной связи явленій, обусловливающую самыя дѣйствія, или на характеры дѣйствующихъ лицъ.

Какъ въ трагизмѣ, такъ и въ комизмѣ были попытки соединить веселое съ серьезнымъ посредствомъ юмора, и дѣйствительно, между ними есть точки соприкосновенія, но тѣмъ не менѣе и при юморѣ должна выступать та или другая сторона обработки сюжета. Древне-греческія сатирическія драмы и гиларотрагедіи являются образчиками элементарнаго соединенія трагическаго съ комическимъ; и въ новѣйшее время были неудачныя попытки такого соединенія въ формѣ трагикомедій.

КОНЕЦЪ ПЕРВОЙ ЧАСТИ.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ.

ОТДѢЛЪ ПЕРВЫЙ.

Объ искусствѣ вообще.

§ 45. О развитіи искусствъ.

Различіе искусствъ основывается главнымъ образомъ на различіи способностей отвлеченія въ художественной дѣятельности. Способность отвлеченія, абстракціи, проявляется уже въ дѣятельности чувственной сферы, откуда между прочимъ проистекаетъ то, что дѣйствительность для созерцающаго духа распадается на внутренній и внѣшній міры; послѣдній же, въ свою очередь, отвлекаясь отъ ограниченной сферы осязанія, обонянія и вкуса,—на міръ видимый и міръ слышимый. Намъ уже извѣстно, что существуютъ только двѣ чувственныя сферы, которыя даютъ мѣсто эстетическимъ явленіямъ,—сфера зрѣнія и сфера слуха, явленія же эти, какъ сказано, представляются въ двухъ различныхъ отношеніяхъ—пространства и времени. Въ дѣйствительности отношенія эти неразрывны, но художественная дѣятельность можетъ настолько отвлечься отъ того или другого изъ нихъ, что въ ея продуктахъ получитъ эстетическое значеніе либо то, либо другое. Отсю-

да проистекаетъ раздѣленіе искусствъ на такія, которыя относятся или преимущественно къ чувству зрѣнія, или преимущественно къ чувству слуха, и наконецъ такія, которыя относятся къ обоимъ чувствамъ одновременно.

Искусство первой категоріи, т. е. относящееся къ чувству зрѣнія—*архитектура, пластика* и *живопись*—преимуществено проявляются въ пространственныхъ отношеніяхъ. Проявляющіяся въ нихъ отношенія времени заключаются лишь въ томъ, что созерцаніе, какъ всякая дѣятельность вообще, совершается во времени. Хотя воспроизводимые этими искусствами предметы нерѣдко изображаются не всецѣло, а только въ видѣ отдѣльнаго момента, такъ что не само оно имѣетъ здѣсь эстетическое значеніе, но лишь опредѣленная форма его.

Напротивъ, мимическія искусства, даже въ томъ случаѣ, когда они предназначены исключительно для глаза, имѣютъ эстетическое значеніе какъ въ отношеніяхъ пространства, такъ и въ отношеніяхъ времени. Одно изъ этихъ искусствъ, и притомъ единственное искусство вообще—*драматическое* (включая сюда и оперное пѣніе), одновременно относится какъ къ зрительной, такъ и къ слуховой сферѣ.

Искусства, относящіяся къ одной послѣдней—*поэзія, пѣніе* и *инструментальная музыка* представляется преимущественно въ отношеніяхъ времени. Эти искусства до извѣстной степени могутъ совершенно отвлекаться отъ техники вообще (архитектура) и отъ художественной техники въ особенности. Отвлеченіе это имѣетъ мѣсто настолько, насколько они для своихъ произведеній пользуются письменами и нотами. Мы считаемъ многія поэтическія произведенія заключенными тогда, когда они написаны или напечатаны; лишь драматическая поэзія прибѣ-

гаетъ къ помощи сценическаго искусства; еще больше нуждаются въ содѣйствіи иныхъ искусствъ музыкальныя произведенія въ видѣ нотъ; импровизація является исключеніемъ, но она немыслима въ такихъ музыкальныхъ произведеніяхъ, исполненіе которыхъ требуетъ нѣсколькихъ инструментовъ, точно также, какъ она немыслима въ драмѣ. Даже экспромтъ требуетъ извѣстнаго плана, который, если и не изображается на бумагѣ въ дѣйствительности, то всегда по крайней мѣрѣ представляется мысленно. Къ этимъ отчасти самостоятельнымъ, отчасти лишь *передающимъ* искусствамъ, относятся: инструментальная музыка, пѣніе и сценическое искусство. Искусства эти находятся въ тѣсной связи съ музыкой и поэзіей, которыя и составляютъ ихъ основу. Возможность этой связи уже сама по себѣ доказываетъ, что несмотря на свои различія искусства находятся во взаимныхъ отношеніяхъ между собой и отношенія эти одновременно внѣшнія и внутреннія. Самыми тѣсными представляются взаимныя отношенія между поэзіей и мызукой въ пѣніи, а также пѣнія или поэзіи съ мимикой въ драматическомъ искусствѣ. Далѣе, всѣ мимическія искусства ищутъ опоры въ музыкѣ; всѣ три образовательныя искусства (архитектура, пластика и живопись) нерѣдко вступаютъ въ тѣсный союзъ для достиженія эстетическихъ цѣлей; въ театральныхъ искусствахъ мы встрѣчаемъ соединенія почти всѣхъ отдѣльныхъ искусствъ.

Эстетическія отношенія, присущія произведеніямъ различныхъ искусствъ, распадаются, какъ было указано въ своемъ мѣстѣ, на отношенія формы и отношенія настроенія. Отношенія формы, какъ то доказываютъ архитектура и пластика, могутъ быть и независимы отъ отношеній настроенія, но обратный случай немыслимъ, т. е. нельзя

себѣ представить, чтобы эстетическое настроеніе существовало независимо отъ той или другой художественной формы, такъ какъ только въ ней оно и можетъ обнаружиться. Архитектура и пластика даже вынуждены, по скольку они изображаютъ объекты свои въ пространственныхъ отношеніяхъ, отвлекаться если не отъ отношеній духовнаго настроенія вообще, то отъ тѣхъ, которыя обусловливаются внѣшней природой, потому что эти послѣднія опредѣляются устройствомъ нашего зрительнаго аппарата и законами зрѣнія, т. е. условіями перспективы, дѣйствіемъ свѣта и воздуха, отраженія и тѣней—условіями, осуществленіе которыхъ немыслимо ни въ архитектурѣ, ни въ пластикѣ. Правда, въ архитектурныхъ и скульптурныхъ произведеніяхъ отношенія эти выступаютъ сами собою, и художникъ можетъ даже обосновать на нихъ весь эффектъ своего произведенія, но непосредственно воспроизвести онъ ихъ не можетъ. Напротивъ, живопись воспроизводитъ свой предметъ всегда такимъ, какимъ онъ является глазу наблюдателя съ извѣстной точки зрѣнія, слѣдовательно также въ его отношеніяхъ къ внѣшнему міру. Тѣмъ не менѣе и живопись, въ свою очередь, сильно ограничена въ воспроизведеніи пространственныхъ отношеній, такъ какъ она вынуждена изображать предметы лишь въ одной плоскости. Подобныя же отношенія наблюдаются и въ искусствахъ звуковыхъ, хотя здѣсь, въ особенности въ инструментальной музыкѣ, отношенія формы (мелодія) никогда не могутъ быть совершенно отдѣлены отъ отношеній настроенія (гармонія). Мелодія проявляется только въ отношеніяхъ послѣдовательности, гармонія же—въ отношеніяхъ сосуществованія, или такъ сказать, одновременности. Обѣ дѣйствуютъ совмѣстно, но такъ, что всегда преобладаетъ либо одна, либо другая.

Въ поэзіи оба рода отношеній чрезвычайно ограниченны, здѣзь самымъ существеннымъ является понятіе и его значеніе; расчлененіе и конструкція мыслей здѣсь обусловливаютъ отношенія формы и настроенія. Звучность, удареніе словъ и фразъ, ритмъ, стихотворная форма и проч. могутъ весьма много содѣйствовать эстетическому дѣйствію, но тѣмъ не менѣе всегда играютъ второстепенную роль. Отъ нихъ слѣдуетъ отличать оттѣнокъ звука, темпъ рѣчи, ритмъ и акцентъ ощущенія; въ нихъ моментъ внутренняго, духовнаго настроенія получаетъ разнообразное и значительное выраженіе. Тѣмъ не менѣе онъ долженъ все же предоставить обширную арену мимическому искусству, которымъ до нѣкоторой степени пользуются также пластика и живопись, но эти послѣднія могутъ пользоваться имъ въ ограниченномъ размѣрѣ уже потому, что онѣ изображаютъ всегда одинъ моментъ,—пластика къ тому же вынуждена отвлекаться отъ отношеній настроенія внѣшней природы (дѣйствіе свѣта и воздуха); вотъ почему она никогда не можетъ идти столь же далеко въ индивидуализаціи выраженія, какъ живопись.

Мимическія искусства, такъ же, какъ и пластика, не могутъ воспроизвести непосредственно отношенія настроенія, обусловленныя внѣшней природой, но въ качествѣ театральныхъ искусствъ они могутъ воспроизвести подражаніе этимъ отношеніямъ, хотя подражаніе это всегда недостаточно, а нерѣдко также преувличенно и лживо. Въ то же время имъ представленъ широкій просторъ въ сферѣ духовнаго выраженія, нетолько въ пространственныхъ отношеніяхъ, но и въ отношеніяхъ времени, что достигается непосредственнымъ изображеніемъ осмысленныхъ тѣлесныхъ движеній.

Иное различіе между искусствами заключается въ раз-

личіи отношеній ихъ къ художественному матеріалу, а также къ природѣ и дѣйствительности.

Не всѣ искусства находятъ непосредственно въ природѣ свои образцы, точно такъ же, какъ не всѣ они исходятъ изъ присущаго человѣческому духу стремленія къ подражанію; отсюда проистекаетъ подраздѣленіе искусствъ на *подражательныя* и *свободно-творческія*. Къ непосредственно-подражательнымъ искусствамъ относятся: пластика, живопись, поэзія и драматическое искусство; они находятъ свои образцы въ природѣ и дѣйствительности. Хотя они и пересоздаютъ ихъ сообразно своимъ цѣлямъ, но тѣмъ не менѣе эти искусства находятся въ зависимости отъ естественныхъ законовъ созиданія. Къ свободно-творческимъ искусствамъ относятся: архитектура, музыка, танцы и гимнастическія искусства. Они заимствуютъ отъ природы лишь общія отношенія, изъ которыхъ создаютъ, сообразно своимъ спеціальнымъ цѣлямъ, цѣлую совокупность эстетическихъ формъ и образцовъ. При этомъ архитектура и музыка несравненно свободнѣе, чѣмъ оба мимическія искусства, которыя всецѣло находятся въ зависимости отъ строенія человѣческаго тѣла. Поэзія и пѣніе занимаютъ промежуточное мѣсто, такъ какъ они до извѣстной степени основаны на подражаніи, хотя всегда косвенно, чрезъ посредство понятій. Поэзія при подражаніи природѣ идетъ въ абстракціи дальше, чѣмъ всѣ другія искусттва, поэтому природа и дѣйствительность могутъ быть воспроизведены ею съ такой многосторонностью и глубиной, какъ ни въ какомъ другомъ искусствѣ. Пластика и живопись хотя и непосредственно подражаютъ живымъ образцамъ, но должны поневолѣ отвлекаться отъ многихъ отношеній дѣйствительности. Хотя въ пространственныхъ отношеніяхъ пластика ближе къ природѣ, чѣмъ

живопись, но все-таки художественный матеріалъ, которымъ она располагаетъ, болѣе ограниченъ, чѣмъ въ живописи, потому что ей приходится отвлекаться отъ многихъ отношеній настроенія (эффектовъ), существующихъ въ природѣ. Если область мимическихъ искусствъ въ этомъ отношеніи несравненно шире, не смотря на то, что они отвлекаютси отъ природы и дѣйствительности меньше всѣхъ другихъ, то это обусловливается главнымъ образомъ ихъ связью съ поэзіей и пѣніемъ. Тамъ, гдѣ этой связи нѣтъ, сфера ихъ настолько съуживается, что даже въ связи съ музыкой они являются искусствами, низшими, чѣмъ остальныя.

Относительно зависимости отъ матеріала первое мѣсто занимаетъ архитектура и музыка, такъ какъ ихъ способы изображенія находятся въ полной зависимости отъ его свойствъ и отъ законовъ, которымъ онъ подчиняется. Въ этомъ отношеніи имъ наиболѣе сродны мимическія искусства, хотя актеръ, личность котораго образуетъ здѣсь матеріалъ, искусственно превращается въ личность изображаемаго характера. Въ искусствахъ, изображенія которыхъ воспроизводятся въ пространственныхъ отношеніяхъ, матеріалъ совершенно иной, чѣмъ въ искусствахъ, воспроизводящихъ во времени, а также въ мимическихъ. Матеріаломъ первыхъ служитъ формуемое вещество, матеріаломъ вторыхъ — извѣстный родъ движеній, исходящихъ отъ вещества и воспринимаемыхъ въ формѣ звука, матеріаломъ третьихъ является, какъ сказано, личность самого художника, и потому они являются самыми реальными искусствами. Музыка всегда представляется тѣмъ, что она есть на самомъ дѣлѣ по своему матеріалу; архитектура также, но иногда она стремится маскировать свой матеріалъ, что не всегда можетъ быть оправдано съ эстетиче-

ской точки зрѣнія. Въ пластикѣ матеріалъ играетъ не меньшую роль, чѣмъ въ архитектурѣ, но пластическія формы мало зявисятъ отъ него, а главнымъ образомъ отъ законовъ построенія ихъ естественныхъ образцовъ. Для живописи матеріалъ важенъ лишь въ свѣтовомъ отношеніи, потому что не самое вещество, а лишь цвѣтъ его является здѣсь матеріаломъ, носителемъ формы. Въ поэзіи абстракція отъ истинныхъ свойствъ матеріала (устная и письменная рѣчь) не можетъ подать поводъ къ заблужденію, потому что здѣсь матеріалъ является не непосредственнымъ, но лишь косвеннымъ носителемъ формъ предметовъ, которые она изображаетъ, непосредственнымъ же носителемъ онъ является лишь для условныхъ понятій, которыя служатъ для изображенія поэтическихъ образовъ.

Танцы среди мимическихъ искусствъ занимаютъ такое мѣсто, какъ инструментальная музыка среди звуковыхъ и архитектура среди зрительныхъ. Подобно тому, какъ архитектура свободно развиваетъ свои формы и образы изъ пространственныхъ отношеній, а инструментальная музыка изъ отношеній звуковыхъ, обѣ—согласно своимъ спеціальнымъ побужденіямъ и цѣлямъ, и въ танцахъ обнаруживается то же самое по отношенію къ движеніямъ человѣческаго тѣла, которыя соединяются въ нихъ въ одно художественное цѣлое. Подобное же положеніе занимаютъ: пластика, пѣніе и гимнастическія искусства и среди искусствъ, имъ сродныхъ. Пластика не отвлекается подобно архитектурѣ отъ пространственныхъ отношеній, но лишь подобно ей отъ отношеній настроенія; вотъ почему она можетъ употреблять тотъ же матеріалъ, что и архитектура; съ другой же стороны область преображаемыхъ ею предметовъ, хотя и въ малой степени, та же, что въ живописи. Пѣніе не отвлекается отъ звуковыхъ

отношеній, въ которыхъ инструментальная музыка проявляетъ свои формы; отъ этой послѣдней она лишь заимствуетъ только матеріалъ, т. е. звукъ, но содержаніе свое она заимствуетъ изъ другого искусства, а именно изъ поэзіи; хотя пѣніе не игнорируетъ отношеній настроенія, поскольку они проявляются въ звукѣ, но что касается таковыхъ же отношеній въ поэзіи, то пѣнію приходится ихъ до нѣкоторой степени игнорировать, потому что въ поэзіи звукъ находится въ подчиненіи у слова, а въ пѣніи наоборотъ—слово находится въ подчиненіи у звука. Относительно гимнастическихъ искусствъ выясненіе этихъ отношеній сопряжено съ непреодолимыми трудностями.

§ 46. Объ историческомъ развитіи искусства.

Искусство есть нѣчто развившееся и развивающееся. Его развитіе, каждый моментъ его развитія, хотя всегда исходятъ изъ художественнаго творческаго ума, таланта и генія, но лишь при непрерывномъ воздѣйствіи внѣшнихъ условій.

Различіе и разнообразіе этихъ условій въ различныхъ частяхъ земнаго шара столь велико, что отъ него зависитъ различіе расъ и культуръ, а также глубокое различіе въ психологическихъ особенностяхъ, такъ что даже отвлекаясь отъ вліяній культуры однихъ внѣшнихъ условій было бы достаточно для появленія различныхъ направленій и формъ въ искусствѣ. Конечно, внѣ культуры развитіе искусства было бы очень ничтожно и медленно, потому что измѣненія, совершающіяся во внѣшней природѣ и обусловливающія ходъ ея собственнаго развитія, слишкомъ незамѣтны, чтобы быть принятыми во вниманіе въ

ходѣ развитія искусства. Но тѣмъ большею представляется зависимость его отъ культурнаго прогресса, совершенно пересоздающаго внѣшній міръ и вызывающаго существованіе совершенно иного міра явленій, изъ котораго искусство почерпаетъ свой матеріалъ и свои силы. Но помимо того, что подъ вліяніемъ культуры безконечно расширяется художественный матеріалъ, а художественная дѣятельность получаетъ новые и новые стимулы, необычайно расширились и усовершенствовались также вспомогательныя средства которыя въ связи съ развитіемъ художественной техники содѣйствовали развитію художественныхъ формъ. Самый бѣглый обзоръ развитія инструментальной музыки какъ нельзя лучше подтверждаетъ это. Съ изобрѣтеніемъ почти каждаго музыкальнаго инструмента и съ каждымъ шагомъ впередъ въ его усовершенствованіи расширялась и область художественнаго творчества въ отношеніи эстетическихъ формъ и ихъ дѣйствій. Какое громадное разстояніе между способами музыкальнаго воздѣйствія, которыми располагала древне-греческая драма, и тѣми, которыми располагаютъ современные оркестры! Ясно, что техника вообще должна была достигнуть извѣстной степени совершенства, прежде чѣмъ изъ нея можно было сдѣлать художественное употребленіе. Развитію зрительныхъ искусствъ всегда предшествовало развитіе ремесла; въ настоящее время оно является ихъ основой. Стремясь къ цѣлесообразному и полезному, мимоходомъ обращали вниманіе и на красоту, на то, чтобы полезный предметъ не только соотвѣтствовалъ своему назначенію, но кромѣ того нравился бы, что и послужило источникомъ эстетическихъ стремленій. Конечно отсюда еще далеко до самостоятельнаго развитія искусства, но нѣтъ никакого сомнѣнія, что предшественникомъ были украшенія. Въ силу этого архитектура

является матерью обоихъ другихъ зрительныхъ искусствъ. Еще и въ настоящее время можно прослѣдить происхожденіе ея изъ ремеслъ и ея тѣсную связь съ ними. Нѣтъ никакого сомнѣнія, что и она первоначально явилась какъ украшеніе, служащее второстепеннымъ придаткомъ сооруженій, удовлетворяющихъ насущнымъ чувственно тѣлеснымъ потребностямъ; и лишь впослѣдствіи она постигла духовную сторону преслѣдуемой цѣли и стала выражать ее въ своихъ произведеніяхъ. Весьма вѣроятно, что и пластика и живопись первоначально были простыми украшеніями, вспомогательными средствами архитектуры, и лишь впослѣдствіи получили самостоятельное развитіе.

Среди звуковыхъ искусствъ поэзія несомнѣнно развилась изъ простой разговорной рѣчи; рѣчь же, какъ мы уже пояснили, является основой и источникомъ всякой культуры, а слѣдовательно и искусства; по всей вѣроятности первоначальное развитіе поэзіи исходило изъ потребности, совершенно чуждой искусству. До изобрѣтенія писменъ сообщеніе мысли ограничивалось исключительно разговорною рѣчью. Чтобы придать ей прочность и предохранить ее отъ произвольныхъ и непроизвольныхъ измѣненій, прибѣгли къ особымъ связнымъ формамъ выраженія и разговора. Эстетическій моментъ былъ первоначально совершенно побочный, но вскорѣ имъ воспользовались для того, чтобы заставить сильнѣе выступить смыслъ и значеніе сообщаемаго, и тѣмъ еще больше закрѣпить послѣднее, и лишь впослѣдствіи его стали цѣнить какъ таковой и подвергать самостоятельной обработкѣ.

Со всякою дальнѣйшею ступенью культуры, какъ всего человѣчества, такъ и отдѣльныхъ народовъ, художественная дѣятельность, какъ сказано, пріобрѣтала новые матеріали для своихъ произведеній. Измѣненіе нравовъ и обы-

чаевъ, направленіе умовъ, новыя сферы ощущеній и идей не могли не имѣть огромнаго значенія для искусства. Но въ свою очередь и само оно содѣйствовало этимъ измѣненіямъ, оно само до извѣстной степени неустанно работало надъ созиданіемъ новыхъ матеріаловъ для своего творчества. Какъ извѣстно, художественныя произведенія сами по себѣ являются стимулами, образцами и объектами дальнѣйшей художественной дѣятельности. Но какъ только въ человѣкѣ пробудилась эстетическая потребность, она не можетъ уже исчезнуть, а проявится вездѣ и всюду, ища удовлетворенія. Какъ только искусство вступило въ жизнь, оно приняло участіе во всемъ, во всѣхъ другихъ родахъ культурной дѣятельности. Если мы прослѣдимъ развитіе искусства до отдаленнѣйшихъ временъ, то убѣдимся, что состояніе культуры, которое предшествовало ему и, такъ сказать, снабдило его матеріаломъ, въ свою очередь подверглось вліянію искусства. Конечно не всегда ходъ развитія культуры содѣйствуетъ развитію искусства и даже, напротивъ, нерѣдко задерживаетъ это развитіе, мѣшаетъ ему или заставляетъ его впасть въ одностороннее направленіе. Долгое время церковь и государство служили для искусства важнѣйшими культурными моментами. Но съ другой стороны религіозное и національное чувства были не только важнѣйшими рычагами искусства, но и злѣйшими его врагами. Религіозный и героическій миѳы служили долгое время матеріаломъ и обильнѣйшимъ источникомъ художественныхъ стремленій; за ними и въ большей или меньшей зависимости отъ нихъ слѣдовали отношенія половъ, отношенія семейныя и нравственныя чувства.

Такъ, въ Китаѣ мы находимъ одностороннѣйшее развитіе умственной культуры, и одновременно съ нимъ въ

сосѣдней Индіи мы встрѣчаемся съ развитіемъ мечтательной, созерцательной жизни чувства; но и тутъ и тамъ искусство получаетъ одностороннее, хотя и противуположное направленіе. Такъ, боги древнихъ египтянъ были выведены изъ своей окоченѣлой неподвижности, которая была создана жречествомъ, греками, оживившими лучомъ свободы ихъ мертвые лики. Невѣроятныя простота, величіе и красота, ничѣмъ не нарушаемыя цѣлостность и объективность греческаго искусства могли проявиться лишь у народа, у котораго не существовало противорѣчія между церковью и государствомъ, ни того противорѣчія чувствъ, которыя впослѣдствіи явились результатомъ христіанства, въ свою очередь породившее значительныя осложненія въ пониманіи половыхъ и семейственныхъ отношеній.

Субъективный моментъ искусствъ вообще могъ развиться лишь подъ вліяніемъ христіанства и получить преобладающее значеніе главнымъ образомъ у германскихъ народовъ, послѣ паденія греко-римскихъ образованности и искусства. Первоначально казалось, словно христіанство стремится подавить всякое проявленіе искусства; но на самомъ дѣлѣ оно стало источникомъ и колыбелью совершенно новаго направленія искусства, которое въ соотвѣтствіи съ различіемъ въ развитіи языка получило два главныхъ теченія, изъ коихъ одно схватило романскіе, а а другое германскіе народы; оба эти теченія подъ вліяніемъ различныхъ внѣшнихъ условій и воздѣйствій, а также въ силу взаимодѣйствія, привели къ совершенно особымъ художественнымъ формамъ.

Христіанство повліяло на человѣческія чувства совершенно иначе, чѣмъ древнія религіи: сдѣлавъ человѣка гражданиномъ двухъ различныхъ міровъ, оно возбудило

въ немъ противорѣчіе, которое въ началѣ грозило опасностью искусству, такъ какъ наполняло человѣческій умъ презрѣніемъ ко всему земному, и направляло умственный взоръ человѣка къ будущей сверхчувственной жизни. Но въ то же время въ этомъ противорѣчіи таился зачатокъ вскорѣ обнаружившейся противуположности между идеализмомъ и реализмомъ въ искусствѣ, которое почерпнуло могущественнѣйшіе стимулы въ мечтательнѣйшемъ, но въ то же время реальномъ, жизнерадостномъ направленіи, которое получило христіанство подъ вліяніемъ рыцарства въ силу культа Пречистой Дѣвы, возвысившаго, возвеличившаго значеніе женщины, и въ силу борьбы съ исламомъ—крестовыхъ походовъ. Первый привелъ къ почитанію женщины, къ одухотворенію чувственной любви, что имѣло слѣдствіемъ полную перемѣну роли женщины въ жизни и бракѣ, и что придало совершенно иное значеніе семейной жизни. Вторая же—борьба съ исламомъ—имѣла тѣмъ бочьшее значеніе, что привела европейскіе народы въ соприкосновеніе съ арабами—образованнѣйшимъ, благороднѣйшимъ и одареннымъ самою пылкою фантазіею народомъ востока; и соприкосновеніе это имѣло сильное вліяніе на средневѣковую образованность и ходъ средневѣковаго искусства.

Изъ числа дальнѣйшихъ, возникшихъ подъ вліяніемъ культуры воздѣйствій на развитіе искусства вообще, мы упомянемъ лишь объ эпохѣ возрожденія, о реформаціи, о естествознаніи, о сенсуализмѣ въ философіи, о французской революціи, о романтизмѣ и о необычайномъ развитіи естественныхъ наукъ и техническихъ искусствъ въ наше время. Подробное выясненіе всѣхъ этихъ вліяній составляетъ предметъ исторіи искусства, для эстетики же, собственно, важно лишь установить тотъ принципъ, что

какъ искусства вообще, такъ и отдѣльныя искусства въ частности имѣютъ свое историческое развитіе, обусловливаемое развитіемъ культуры, на которую они въ свою очередь вліяютъ. Но и въ искусствѣ, какъ въ культурѣ, немаловажную роль играетъ моментъ случайности, который никоимъ образомъ не слѣдуетъ игнорировать.

§ 47. Подраздѣленіе искусствъ.

Прежде чѣмъ перейти къ обозрѣнію отдѣльныхъ искусствъ мы считаемъ необходимымъ сказать нѣсколько словъ о ихъ подраздѣленіи и послѣдовательности.

Принципомъ подраздѣленія искусствъ мы избрали различіе способовъ, посредствомъ которыхъ они изображаютъ свои объекты. Въ силу этого они распадаются на: 1) искусства, развивающіяся главнымъ образомъ на почвѣ пространственныхъ отношеній, или такъ называемыя пластическія (архитектура, скульптура и живопись); 2) искусства, развивающіяся главнымъ образомъ на почвѣ отношеній времени, или звуковыя (поэзія, пѣніе, инструментальная музыка), и 3) искусства, развивающіяся одновременно на почвѣ какъ отношеній пространства, такъ и отношеній времени, или мимическія (драматическое искусство, танцы и гимнастическое искусство).

Пластическія искусства мы ставимъ во главѣ остальныхъ, потому что они въ природѣ находятъ не только матеріалъ, но часто и непосредственные образцы для своихъ произведеній; мимическимъ же искусствамъ мы удѣлили послѣднее мѣсто, потому что, будучи неразлучны съ искусствами звуковыми, они предполагаютъ извѣстную степень развитія послѣднихъ. Среди пластическихъ искусствъ

архитектурѣ подобаетъ первое мѣсто не только потому что она гораздо свободнѣе въ своемъ творчествѣ, чѣмъ оба другія искусства, основанныя на подражаніи, но и потому, что она развилась изъ простой тѣлесно-чувственной потребности и подготовила почву для скульптуры и живописи, на которыя она имѣла сильное вліяніе. Если бы исходить изъ принципа подражанія природѣ, то среди звуковыхъ искусствъ первое мѣсто подобало бы инструментальной музыкѣ, но руководствуясь принципомъ происхожденія искусствъ изъ чувственно-телѣсныхъ потребностей, мы должны удѣдить первое мѣсто поэзіи, потому что она, какъ было объяснено выше, по всей вѣроятности развилась изъ практической потребности, которая однако уже съ самаго начала была духовнаго свойства, хотя отнюдь не эстетическою. О промежуточномъ положеніи скульптуры и пѣнія также было сказано выше (§ 45); отсюда мѣсто, занимаемое живописью и инструментальною музыкой вытекаетъ само собой.

ОТДѢЛЪ ВТОРОЙ.

Объ искусствахъ въ частности.

А) Искусства, развивающіяся на почвѣ распространенныхъ отношеній и относящіяся къ зрительной сферѣ, или такъ называемыя пластическія.

1) Архитектура, или строительное искусство.

§ 48. Общій характеръ. Исходныя точки и стремленія.

Архитектура можетъ считаться основою, матерью обоихъ другихъ пластическихъ искусствъ, но сама она не основывается, подобно имъ, на непосредственномъ подражаніи дѣйствительности, а лишь на цѣлесообразномъ развитіи отношеній, которыя заимствованы, хотя и не ею самою, отъ природы. Архитектура приспособляется къ опредѣленнымъ цѣлямъ внѣшней жизни, и цѣлями этими обусловливаются главнымъ образомъ созидаемыя ею реформы. Цѣли эти проистекаютъ частью изъ тѣлесныхъ, частью изъ духовныхъ потребностей; человѣкъ нуждается въ жилищѣ, защищающемъ его отъ суровостей непогоды и отъ враждебныхъ нападеній; въ природѣ онъ находитъ лишь крайне несовершенныя, соотвѣтствующія этой цѣли, жилища. Первоначально его усилія сводились къ тому,

чтобы все больше и больше приспособить къ своимъ потребностямъ то, что ему дается природою. Первобытный человѣкъ увеличивалъ пространство обитаемыхъ имъ пещеръ, застраивалъ ущелья. загораживалъ входы, а также приспособлялъ древесныя вѣтви и сучья, покрывая ихъ звѣриными шкурами. Но не говоря уже о томъ, что всѣ эти приспособленія не всегда соотвѣтствовали его потребностямъ, они ограничивали районъ его разселенія гористыми и лѣсистыми мѣстностями. Но что же могъ онъ найти въ безконечныхъ равнинахъ низменныхъ мѣстностей? Подземныя, т. е. вырытыя въ землѣ жилища очевидно представлялись неудобными, и первобытному человѣку пришлось волей-неволей додуматься до того, чтобы соорудить собственными руками жилье изъ тѣхъ матеріаловъ, которые онъ находилъ готовыми въ этихъ мѣстностяхъ—глинистой земли и неотесанныхъ камней, или же добыть вѣтви, сучья и даже цѣлые древесные стволы для построекъ. Возникли хижины и шатрообразныя постройки, изъ коихъ послѣднія имѣли то преимущество, что были подвижны. Но подвижность не всегда имѣла преобладающее значеніе; наоборотъ, все сильнѣе стала ощущаться потребность придать постройкамъ прочность и сдѣлать ихъ болѣе надежною защитой отъ внѣшнихъ опасностей. Это повело къ обработкѣ матеріаловъ, ко изобрѣтенію орудій. Тѣмъ временемъ подвигалось впередъ и культурное развитіе человѣческихъ потребностей и цѣлей, которыя осложнились также по отношенію къ жилью. Но пока онѣ ограничивались исключительно тѣлесно-чувственной сферой, въ нихъ не могъ проявиться эстетическій моментъ; онъ появился лишь тогда, когда къ тѣлеснымъ потребностямъ и сферамъ присоединились духовныя, и лишь тогда зиждительная дѣятельность человѣка могла изъ ре-

месла превратиться въ первобытное искусство. До того времени весь прогрессъ въ этой области ограничивался улучшеніемъ способовъ конструкціи исключительно въ смыслѣ цѣлесообразности; способы эти, подобно ремесламъ, служили основами архитектонической дѣятельности, въ которой постепенно стали обнаруживаться эстетическія стремленія. Первоначально, однако, эстетическій моментъ является чѣмъ-то побочнымъ. Украшенія, въ которыхъ (въ качествѣ орнаментовъ) еще и въ позднѣйшія времена сосредоточивается вся художественная сторона строительнагоислусства, никоимъ образомъ не могли развиться органически, изъ самой конструкціи, такъ какъ они не имѣютъ отношенія къ преслѣдуемымъ ею цѣлямъ.

Конструктивная сторона архитектуры должна стремиться къ тому, чтобы постройка въ расположеніи отдѣльныхъ частей и помѣщеній и самыя эти помѣщенія по возможности удовлетворяли своему назначенію, и кромѣ того чтобы все строеніе отличалось прочностью и безопасностью. Цѣлесообразность, безопасность и прочность постройки въ свою очередь находятся въ зависимости отъ свойствъ употребляемаго для постройки матеріала, отъ степени совершенства техники, а также отъ *эстетическихъ* свойствъ сооруженія. Хотя эстетическая сторона имѣетъ основою конструктивную, и вслѣдствіе этого задача ея состоитъ въ томъ, чтобы сообразовать цѣлесообразность постройки съ общими эстетическими требованіями, но тѣмъ не менѣе она вліяетъ и на конструктивную сторону и до нѣкоторой степени обусловливаетъ ее. Само собою разумѣется, что одна эстетическая сторона повела бы лишь къ постройкѣ декоративной и внѣ условій цѣлесообразности не могла бы соотвѣтствовать требованіямъ истинной архитектоники.

Силы, съ которыми приходится считаться при сооруженіи постройки, суть главнымъ образомъ тѣ, отъ которыхъ зависитъ равновѣсіе ея частей. Силы эти дѣйствуютъ по законамъ тяжести и сопротивленія. Проистекающія изъ этой противуположности отношенія проявляются въ постройкѣ въ формѣ подпоръ и покрышъ; онѣ должны быть расположены такъ, чтобы поддерживать равновѣсіе, соображаясь съ вертикальнымъ направленіемъ силы тяжести. Поэтому ни одна постройка не можетъ, напримѣръ, расширяться кверху, но, напротивъ, должна, восходя, съуживаться; отсюда происходятъ постройки пирамидальныя и куполообразныя. Архитектоническія формы возникли изъ простѣйшихъ пространственныхъ геометрическихъ отношеній; основной характеръ ихъ состоитъ въ томъ, что онѣ имѣютъ три измѣренія и допускаютъ равномѣрность и симметрію. Уже простѣйшія геометрическія формы имѣютъ эстетическое значеніе въ силу того, что въ нихъ обнаруживается единство противуположностей: верха и низа, правой и лѣвой сторонъ. Каждый квадратъ вслѣдствіе этого распадается какъ бы на двѣ половины—правую и лѣвую, а также верхнюю и нижнюю, что обусловливаетъ симметрическое отношеніе его частей, и отношеніе это служитъ нагляднымъ выраженіемъ полнаго единства и равновѣсія отдѣльныхъ частей. Въ пирамидѣ единство это выступаетъ еще нагляднѣе, вслѣдствіе схожденія частей въ одной точкѣ; вотъ почему пирамида и сродныя ей формы, на ряду съ симметричнымъ расположеніемъ, играютъ очень важную роль въ архитектурѣ.

Общіе законы архитектоники служатъ основою не только для другихъ обоихъ пластическихъ искусствъ, но даже и искусствъ звуковыхъ. Съ полнымъ правомъ можно говорить о конструкціи стихотворенія или музыкальнаго

произведенія, хотя пространственныя отношенія превращаются здѣсь въ отношенія времени и слѣдовательно обнаруживаются въ совсѣмъ иныхъ формахъ. То, что мы напримѣръ въ драмѣ называемъ капитальнымъ мѣстомъ, будетъ нѣчто совершенно иное, чѣмъ куполъ собора или фронтомъ храма.

Архитектоническое значеніе сооруженія будетъ тѣмъ больше, чѣмъ чище, яснѣе, опредѣленнѣе и гармоничнѣе въ немъ проявляется цѣль, поставленная человѣческимъ умомъ, чѣмъ больше въ этой цѣли проявляется духовно-нравственная сторона человѣка. Вотъ это то и придаетъ сооруженію веселый или мрачный, игривый или величественный, миловидный или возвышенный, великолѣпный или торжественный характеръ. Поэтому высшія задачи архитектура разрѣшаетъ въ тѣхъ случаяхъ, когда она служитъ цѣлямъ, стоящимъ выше чувственно тѣлесной сферы человѣка и исходящимъ исключительно изъ его духовныхъ потребностей; только въ такихъ сооруженіяхъ и можетъ быть рѣчь объ архитектоникѣ въ истинномъ смыслѣ слова. Но если съ эстетической точки зрѣнія цѣль сооруженія имѣетъ значеніе только тогда, когда она намѣчена исключительно духовными потребностями человѣческаго духа, то спрашивается не могутъ ли существовать такія сооруженія, архитектоника которыхъ не преслѣдуетъ никакихъ другихъ цѣлей, кромѣ духовныхъ?

Нѣтъ сомнѣнія, что подобныя сооруженія возможны: сюда относятся всѣ архитектоническіе памятники и мавзолеи. Нѣтъ сомнѣнія, что архитектура развилась изъ чисто внѣшнихъ практическихъ потребностей, но столь же достовѣрно, что она имѣла еще и иную исходную точку— потребности внутреннія, духовныя. Но если преслѣдуя практическія цѣли архитектура могла совмѣстить ихъ съ

цѣлями чисто духовными, то и наоборотъ, преслѣдуя цѣли духовныя, внутреннія, она можетъ совмѣщать ихъ съ цѣлями чисто практическими—внѣшними. Уже на низшихъ ступеняхъ культуры у человѣка явилась потребность увѣковѣчить какимъ нибудь внѣшнимъ знакомъ или символомъ мѣсто вѣчнаго упокоенія любимаго существа, мѣсто молитвы и жертвоприношенія, мѣсто, гдѣ была одержана побѣда надъ врагами. Конечно первобытные памятники этого рода очень грубы и топорны. Архитектура сама по себѣ никогда не могла бы удовлетворить этой потребности, она прибѣгла къ помощи пластики; для послѣдней символъ сталъ важнѣйшею исходною точкою, какъ и для самыхъ значительныхъ произведеній архитектуры, и здѣсь точно также не были упущены изъ виду внѣшнія цѣли. Такъ, жертвенникъ не былъ просто памятникомъ, но въ то же время служилъ цѣлямъ богослуженія; храмъ былъ не только помѣщеніемъ божества, но въ то же время былъ мѣстомъ общественнаго богослуженія. Съ другой стороны, жилье могло лишь въ той мѣрѣ сдѣлаться предметомъ художественной дѣятельности, въ какой оно предназначалось для удовлетворенія цѣлей, возвышающихся надъ потребностями чувственно тѣлесными.

§ 49. Отношенія къ природѣ и культурѣ.

Какъ уже было указано, архитектура не основана исключительно на подражаніи природѣ; тамъ, гдѣ она пользуется естественными формами, она должна преобразовать ихъ сообразно своимъ стилямъ. Если она этого не сдѣлаетъ, то она вторгается въ область пластики. Напротивъ того, она находится въ полной зависимости отъ природы въ

томъ отношеніи, что для созиданія своихъ формъ пользуется матеріалами, которые та ей доставляетъ. Матеріалы эти или минеральнаго или органическаго происхожденія. Сама организація не имѣетъ значенія для архитектуры, такъ какъ она пользуется матеріаломъ уже мертвымъ, и слѣдовательно для нея имѣютъ лишь значеніе его физическія свойства.

Подобно тому, какъ неорганическая природа пріобрѣтаетъ высшее значеніе отъ соединенія съ природой органической, такъ же точно и архитектоническія формы пріобрѣтаютъ высшее эстетическое значеніе отъ соединенія съ формами органическими, въ особенности тамъ, гдѣ эти формы должны получить символическій смыслъ. Чѣмъ больше архитектура для достиженія этой цѣли пользуется обоими, другими пластическими искусствами, тѣмъ больше мѣста въ ней займутъ формы органической жизни въ качествѣ орнаментовъ, которые должны быть стилизированы, т. е. подчинены извѣстному стилю. Весьма большое значеніе играетъ при этомъ матеріалъ сооруженій и его особенности.

Умѣніе пользоваться матеріаломъ предполагаетъ соотвѣтствующее развитіе техники и техническихъ наукъ. Почти всякій болѣе или менѣе значительный шагъ впередъ въ развитіи архитектуры опирался на прогрессъ въ развитіи этихъ наукъ, въ программу которыхъ входятъ между прочимъ и архитектоническія задачи. Вспомнимъ, какія громадныя измѣненія въ архитектурѣ произвело рѣшеніе задачъ свода. Весьма важное значеніе имѣло также изобрѣтеніе стрѣльчатаго свода. Въ новѣйшее время на очереди поставленъ вопросъ объ употребленіи желѣза для сооруженій, и съ механической точки зрѣнія вопросъ этотъ былъ блестяще разрѣшенъ Эйфелемъ; трудно предвидѣть,

какія послѣдствія могутъ произойти отсюда для архитектуры будущаго.

Легко понять, что съ разрѣшеніемъ этихъ задачъ архитектурѣ будутъ предъявлены совершенно иныя требованія и поставлены иныя цѣли. Но это не единственная зависимость, въ которой находится архитектура отъ развитія другихъ проявленій культуры. Высшія свои побужденія и цѣли она почерпаетъ изъ сферы религіозной и общественной жизни человѣка. Храмъ и церковь всегда были высшими задачами архитектуры. Церковная архитектура не только была предшественницею свѣтской, но и всегда шла во главѣ ея. Если въ извѣстной эпохѣ, вслѣдствіе упадка религіозныхъ вѣрованій, свѣтская архитектура выступала на первый планъ, то все же произведенія ея никогда не достигали такого блеска и величія, какъ произведенія архитектуры церковной. Величіе церковныхъ построекъ обусловливается главнымъ образомъ общностью и общедоступностью идеи, въ силу которой онѣ возникли и для служенія которой предназначены. Сооруженія свѣтской архитектуры имѣютъ всегда болѣе узкую цѣль и предназначены для болѣе узкаго круга, или же обставлены такими условіями, которыя дѣлаютъ ихъ не въ одинаковой мѣрѣ доступными для всѣхъ. Но и въ свѣтской архитектурѣ рѣшаются высшія задачи и преслѣдуются высшія цѣли, имѣющія общее значеніе, возносящіяся за предѣлы чувственно-тѣлесныхъ потребностей; это задачи и цѣли соціальныя.

Изъ всего этого становится понятнымъ, почему ни въ одномъ искусствѣ индивидуальный моментъ не находится въ столь полномъ подчиненіи моменту соціальному, какъ въ архитектурѣ, и почему именно въ ней наивысшаго

развитія достигаютъ церковный и національный стили, а также стили эпохи.

§ 50. Историческое развитіе архитектуры. Архитектоническіе стили.

Хотя произведенія архитектуры проявляются главнымъ образомъ въ пространственныхъ отношеніяхъ, тѣмъ не менѣе они, въ большей мѣрѣ, чѣмъ произведенія другихъ искусствъ, отличаются долговѣчностью, слѣдовательно разсчитаны по отношенію ко времени. Многія изъ нихъ начинаются даже въ предвидѣніи того, что будутъ закончены позднѣйшими поколѣніями; кромѣ того, тотъ самый народъ, который получилъ названіе народа-строителя— египтяне, усматривалъ цѣль архитектурной дѣятельности исключительно въ долговѣчности построекъ.

Архитектура и музыка въ сильнѣйшей мѣрѣ, чѣмъ искусства, основанныя на подражаніи природѣ, зависятъ отъ дальнѣйшаго развитія разъ выработанныхъ формъ; болѣе всѣхъ другихъ искусствъ они находятъ въ этихъ формахъ стимулы для дальнѣйшей дѣятельности. Слѣдовательно, они почерпаютъ образцы не отъ природы, но отъ самихъ себя; вотъ въ этомъ-то и заключается причина, почему какъ разъ въ области архитектуры національный и церковный стили, а также стиль эпохи проявляются сильнѣе, чѣмъ въ другихъ областяхъ искусства. Къ этому присоединяется еще одинъ моментъ, а именно зависимость архитектаническихъ формъ отъ матеріала, который въ особенности вліяетъ на конструктивную сторону. Но во всѣ времена соотношеніе отдѣльныхъ частей постройки и отдѣлка ихъ служили неизбѣжнымъ признакомъ архитекто-

ническаго искусства. Первоначально архитектурная обработка камня болѣе приближалась къ скульптурной; весьма возможно даже, что каменныя постройки имѣли исходною точкою постройки пещерныя и лишь постепенно перешли въ свободныя архитектурныя формы сооруженій.

Древнѣйшіе остатки архитектаническаго творчества мы находимъ у египтянъ. Нѣкоторыя формы египетскихъ сооруженій носятъ характеръ самостоятельныхъ каменныхъ построекъ, другія же—построекъ деревянныхъ. Египтяне исходили въ воспроизведеніи своихъ архитектоническихъ формъ изъ простѣйшихъ геометрическихъ отношеній, которыя проявляются въ египетскомъ зодчествѣ въ полной неприкосновенности (пирамиды, обелиски); они усматривали значеніе архитектурныхъ произведеній главнынъ образомъ въ колоссальности формъ и въ долдовѣчности матеріала, т. е. въ преодолѣніи огромныхъ затрудненій, въ чемъ они и находили возвышенное какъ въ отношеніяхъ времени, такъ и въ отношеніяхъ пространства.

Древне-греческая архитектура развивается подъ вліяніемъ отчасти народовъ Малой Азіи, отчасти египтянъ. Но греки, подобно тому, какъ они вывели изъ неподвижности и оцѣпененія египетскихъ боговъ, внесли свободу и свѣтъ въ мрачныя и сдавленныя сооруженія, которыя послужили имъ образцами, что въ осебенности выразилось въ сооруженіи открытыхъ колонадъ.

Колонна, какъ самостоятельная пластическая часть сооруженія, настолько самостоятельная, что она иногда замѣнялась изваяніемъ въ видѣ человѣка (каріатиды), вполнѣ соотвѣтствовала пластическимъ наклонностямъ древнихъ грековъ. Поэтому она заняла самое выдающееся мѣсто въ эллинской архитектурѣ и опредѣлила характеръ выработавшихся въ ней стилей.

Важнѣйшія противуположности, которыя приходилось архитектурѣ примѣнять и примирять, были противуположности подпоры и кровли. Въ силу статическихъ законовъ, для первыхъ самымъ естественнымъ направленіемъ было вертикальное, а для вторыхъ, въ силу естественнаго контраста,—горизонтальное. Но горизонтальная линія не дала удовлетворительнаго единенія противуположностей: греки нашли его, быть можетъ слѣдуя фригійскимъ и лидійскимъ образцамъ, во фронтонѣ. При употребленіи дерева горизонтальная покрышка не была сопряжена съ трудностями, но при каменныхъ постройкахъ это представляло непреодолимыя затрудненія. Хотя греки были очень близки къ идеѣ свода, но, тѣмъ не менѣе, они не могли ее осуществить, быть можетъ потому, что не могли придумать способа соединенія свода съ колоннами. Это тѣмъ болѣе вѣроятно, что они несомнѣнно были знакомы съ каменными сводами финикійскихъ построекъ. Ясно выраженный сводъ встрѣчается впервые въ сооруженіяхъ этрусковъ, отъ которыхъ позаимствовали его римляне, доведшіе его до высокой степени совершенства. Съ развитіемъ сводчатыхъ сооруженій архитектура пріобрѣла новый стиль и область ея необычайно расширилась, такъ что позднѣйшій ренессансъ главнымъ образомъ примкнулъ къ древнѣйшимъ римскимъ сооруженіямъ. Древне-греческое зодчество сосредоточилось въ храмахъ, дворцахъ, театрахъ, ристалищахъ и проч., древне-римское—въ амфитеатрахъ, базиликахъ, термахъ и проч. Соединеніе сводчатыхъ и стрѣльчатыхъ сооруженій съ формами греческой архитектуры находилось у римлянъ въ зачаточномъ состояніи. Полное развитіе сводчатыя сооруженія получили лишь въ позднѣйшія времена подъ вліяніемъ болѣе глубокихъ побуж-

деній, чѣмъ національная гордость и любовь къ великолѣпію.

Эти побужденія развились впослѣдствіи главнымъ образомъ благодаря христіанству, которое вначалѣ, побуждаемое внѣшними условіями, до нѣкоторой степени должно было вернуться къ пещернымъ сооруженіямъ (катакомбы и крипты). Впослѣдствіи, когда сооруженіе общественныхъ христіанскихъ храмовъ стало возможно, старались по возможности отдалиться отъ стиля храмовъ языческихъ. Тѣмъ не менѣе въ базиликѣ нашли образецъ, контурамъ котораго, за весьма небольшими измѣненіями, можно было приспособить символическую форму креста.

Но еще гораздо большее вліяніе на архитектоническую конструкцію имѣлъ развившійся въ Восточно-Римской имперіи изъ древнихъ куполообразныхъ построекъ византійскій стиль. И онъ исходилъ изъ символической формы креста, но придалъ ей больше симметричности, перенеся мѣсто пересѣченія въ середину обѣихъ перекладинъ. Надъ четырьмя мощными, возвышающимися изъ угловъ квадрата и соединенными закругленнымъ сводомъ пилястрами возвышался несомый ими куполъ. Византійскій стиль былъ впослѣдствіи перенесенъ и на римскія крестообразныя сооруженія, и на таковыя же сооруженія съ удлиненными сторонами, что повлекло за собою сооруженіе куполовъ и на боковыхъ частяхъ. Отсюда впослѣдствіи на сѣверѣ развился такъ называемый романскій стиль, вытѣсненный въ свою очередь стилемъ готическимъ. Романскій стиль позаимствовалъ распредѣленіе колоннъ отъ древнихъ базиликъ и пилястры отъ византійскаго стиля, равно и куполообразныя сооруженія и даже башни, которыя по всей вѣроятности въ началѣ были самостоятельными сооруженіями.

Тѣмъ временемъ на востокѣ у арабовъ подъ могучимъ вліяніемъ ислама развился своеобразный архитектурный стиль, отличающійся главнымъ образомъ тѣмъ, что онъ замѣнилъ чистую форму свода различными другими формами—подковообразными, луковичными, килеобразными. Безъ сомнѣнія стиль этотъ не остался безъ вліянія на готическій или германскій, который изъ сѣверной Франціи быстро распространился среди германскихъ народовъ и далъ архитектурнымъ сооруженіямъ среднихъ вѣковъ самое чистое и полное выраженіе средневѣковыхъ тенденцій. Лишь въ готическомъ стилѣ пилястры получили вполнѣ соотвѣтствующее кровлѣ расчлененіе. Въ виду болѣе сильнаго давленія, которое стрѣльчатый сводъ производитъ на свою подпору, по обходимости нужно было, въ виду недостаточной мощности подпирающихъ его пилястровъ, поддержать его внѣшними подпорами. Отсюда возникли подстѣнки и контрфорсы. Обусловленная этимъ темнота внутренняго помѣщенія заставила увеличить количество оконъ и ихъ размѣры, что, впрочемъ, вполнѣ соотвѣтствовало общему характеру стиля.

Съ возрожденіемъ древне-классическаго искусства развился соотвѣтственно новымъ потребностямъ и цѣлямъ новый, хотя и не вполнѣ самобытный стиль, который сталъ основою всего дальнѣйшаго развитія архитектуры. Все, что обозначаютъ названіями нижняго, высокаго и поздняго ренессанса, стиля бароко, все это является не болѣе какъ стадіями въ развитіи или видоизмѣненіи его.

Процвѣтаніе ренессанса совпало съ реформаціоннымъ движеніемъ въ области церкви, съ великими потрясеніями, съ упадкомъ религіознаго и національнаго духа, но въ то же время съ великими открытіями и изобрѣтеніями и съ первою фразою новаго вѣянія въ наукѣ. Возрастаю-

щее значеніе индивидуальной жизни также не благопріятствовало развитію національныхъ стилей, великія національныя задачи былыхъ временъ уступили мѣсто задачамъ чисто индивидуальнаго свойства. Архитектура стала изощряться на аренѣ гораздо болѣе узкой: она довела до высшей степени совершенства сооруженіе дворцовъ. Впослѣдствіи она опустилась до полнаго эклектизма и вся ушла въ воспроизведеніе эффектовъ путемъ причудливаго и произвольнаго расчлененія и сочетанія формъ.

Въ новѣйшее время, благодаря колоссальному прогрессу техники и употребленію новаго матеріала — желѣза, произошелъ новый переворотъ въ архитектурѣ, особенно въ отношеніи конструкціи. Великое множество задачъ, въ особенности задачъ, относящихся къ соединенію пространствъ, разъединенныхъ естественными преградами, было рѣшено самымъ поразительнымъ образомъ. Сооруженіе мостовъ, театровъ, выставочныхъ и рыночныхъ сооруженій, вокзаловъ, складочныхъ помѣщеній и залъ, достигло невѣроятной степени совершенства.

§ 51. Планъ и исполненіе. Раздѣленіе труда. Отношеніе къ матеріалу, цвѣту и окружающему.

Задача архитектора исчерпывается планомъ сооруженія, въ которомъ до мельчайшихъ подробностей опредѣляются всѣ архитектоническія отношенія; исполненіе же самого сооруженія, реализацію его, онъ предоставляетъ другимъ. Такъ какъ субъективный моментъ всецѣло сосредоточивается въ работѣ архитектора, то самое техническое исполненіе является уже не искусствомъ, а ремесломъ. Отсюда можно было бы придти къ заключенію, что архитекторъ могъ бы совершенно игнорировать тех-

ническую сторону, но это далеко не такъ. Какъ архитектоническія формы, такъ и отношенія самой конструкціи находятся въ тѣсной зависимости отъ употребляемаго матеріала и отъ степени совершенства въ обработкѣ его. Матеріалъ всегда имѣлъ огромное вліяніе на развитіе стилей, въ особенности если главныя части сооруженія сдѣланы изъ одного и того же матеріала, т. е. или изъ дерева, или изъ отесаннаго камня и проч.; но и способъ обработки матеріала имѣетъ большое значеніе. Такъ, большая разница, состоитъ ли постройка изъ отесанныхъ или неотесанныхъ каменныхъ глыбъ, изъ полированныхъ плитъ или изъ искусственныхъ камней, т. е. кирпича. Къ употребленію послѣдняго люди прибѣгли въ силу недостатка дерева и камня; поэтому мы встрѣчаемся съ постройками изъ кирпича уже въ древности, напримѣръ у ассирійцевъ. Дешевизна этого матеріала, подвижность его и его удобопримѣнимость для детальныхъ частей сооруженій были причиною того, что онъ весьма быстро вошелъ во всеобщее употребленіе. Въ то же время матеріалъ этотъ требовалъ особой обработки и связывающаго вещества. Съ архитектонической точки зрѣнія весьма важно, чтобы употребляемый для постройки матеріалъ выступалъ неприкрытымъ въ своей натуральной формѣ и краскѣ. Тамъ, гдѣ этого достигнуть невозможно, прибѣгаютъ къ искусственной покрышкѣ его.

Цвѣтовая обработка матеріала служитъ однако не единственною причиною употребленія различныхъ матеріаловъ для сооруженій. Нерѣдко употребляютъ различные матеріалы для того, чтобы дать рѣзче выступить основнымъ частямъ сооруженія на счетъ частей дополняющихъ, второстепенныхъ. Иногда же самыя свойства матеріала

болѣе соотвѣтствуютъ однимъ частямъ сооруженія, чѣмъ другимъ.

Помимо всего этого архитекторъ долженъ принимать во вниманіе отношеніе сооруженій къ окружающему. Окружающая обстановка можетъ быть природною или созданною культурой; иногда же архитектору приходится создавать ее.

§ 52. Архитектоническія формы и части.

Существуютъ сооруженія, какъ напримѣръ памятники, цѣль которыхъ вполнѣ достигается внѣшнимъ видомъ, и, напротивъ, такія, въ которыхъ она достигается во внутреннемъ устройствѣ. Высшее же назначеніе архитектуры достигается тамъ, гдѣ обѣ цѣли эти осуществляются совмѣстно.

Всякое архитектоническое сооруженіе должно исходить изъ основныхъ отношеній, соотвѣтствующихъ его цѣли, должно производить гармоническое внѣшнее впечатлѣніе. Планъ обусловливаетъ, какъ внѣшнюю форму сооруженія, такъ и внутреннее его устройство. Важнѣйшія формы сооруженій суть: прямоугольникъ, кругъ и элипсисъ. Самою выгодною стороною прямоугольныхъ сооруженій является прямой уголъ; но весьма полезно и красиво, если онъ нарушается другими геометрическими формами. Какъ ни важна въ архитектурѣ правильность, но все же въ этомъ отношеніи предоставляется широкій просторъ фантазіи, въ особенности въ расположеніи и устройствѣ внутреннихъ частей сооруженія; при томъ разнообразіе внутренняго устройства въ значительной мѣрѣ обусловливается стилемъ.

Во внѣшнемъ видѣ зданія прежде всего бросаются въ

глаза его главныя части. Если оно расположено среди другихъ зданій или узкихъ переулковъ, то боковыя стороны его не имѣютъ архитектоническаго значенія; то же самое относится къ задней его сторонѣ. Уже было указано выше, что важнѣйшія части сооруженія имѣютъ характеръ или опоръ, или покрышекъ; но помимо этого во всякомъ сооруженіи, внутренность котораго раздѣляется на отдѣльныя помѣщенія, требуются полы, потолки, стѣны и всѣ остальныя внутреннія приспособленія жилья.

Но важнѣйшій способъ архитектонической изобрѣтательности заключается въ орнаментѣ. Первоначально орнаментъ былъ лишь побочною принадлежностью, въ настоящее же время безъ него немыслимо никакое сооруженіе. Такъ какъ въ природѣ встрѣчаются нерѣдко формы и образы, которые, подобно архитектурнымъ формамъ, имѣютъ геометрическій характеръ, то весьма понятно, что архитектура воспользовалась ими для своихъ цѣлей. Къ тому же многія изъ этихъ формъ получили символическое значеніе и въ силу этого сдѣлались также составною частью сооруженій: орнаментъ въ самомъ дѣлѣ имѣетъ не всегда лишь украшающее, но иногда и символическое значеніе. Помимо этого архитектура нуждается въ содѣйствіи обоихъ другихъ пластическихъ искусствъ для осуществленія идейной стороны сооруженій.

Вообще можно замѣтить, что для внѣшняго украшенія сооруженій требуется главнымъ образомъ содѣйствіе скульптуры; живопись же преимущественно проявляется въ мозаикѣ, въ терракотахъ и сграффито *). Лишь во вдающихся наружныхъ частяхъ сооруженія допускается

*) Особенный родъ декораціи въ итальянскомъ вкусѣ, состоящій въ наведеніи на черную штукатурку бѣлой обмазки, такъ чтобы образовался какой-либо рисунокъ. *Прим. В. Чуйко.*

фресковая живопись, не нарушающая архитектоническаго впечатлѣнія; но тѣмъ больше допустима живопись во внутреннихъ помѣщеніяхъ, гдѣ она въ значительной мѣрѣ можетъ содѣйствовать эстетическому и вообще духовному значенію сооруженія. Достаточно вспомнить о живописи стѣнной, о разрисовкѣ куполовъ и живописи оконной въ средневѣковыхъ церквахъ и соборахъ.

§ 53. О различныхъ родахъ сооруженій.

Различіе цѣлей, преслѣдуемыхъ архитектурою и опредѣляющихъ формы ея произведеній, обусловило два направленія, изъ коихъ одно имѣло исходною точкою жилье, другое—памятникъ.

Въ памятникѣ или монументѣ архитектоническая цѣль исчерпывалась символическимъ значеніемъ, а также эстетическимъ созерцаніемъ. Настоящими памятниками являются памятники надгробные, побѣдные и памятники, воздвигаемые въ честь боговъ; но вскорѣ къ нимъ присоединились сооруженія, въ которыхъ преслѣдовались цѣли, независимыя отъ чисто созерцательныхъ, чѣмъ въ значительной мѣрѣ усилилось ихъ значеніе. Такъ изъ надгробнаго памятника произошелъ склепъ, изъ побѣднаго памятника произошла тріумфальная арка, изъ памятника въ честь боговъ — храмъ со всѣми его принадлежностями. Всю совокупность этихъ сооруженій можно назвать религіознымъ или церковнымъ зодчествомъ, въ противуположность зодчеству свѣтскому, которое имѣло первоначальнымъ источникомъ сооруженіе жилья.

По всей вѣроятности жилье предводителя, племеннаго начальника, получило первое архитектоническое украшеніе. Затѣмъ слѣдовали сооруженія, служившія обществен-

нымъ цѣлямъ и имѣвшія общее значеніе. Нѣтъ сомнѣнія, что прошло много времени прежде чѣмъ жилье частнаго человѣка пріобрѣло архитектоническія формы. И понынѣ, не смотря на всю роскошь и великолѣпіе частныхъ построекъ, онѣ стоятъ позади построекъ общественныхъ, имѣющихъ идейное значеніе; исключеніе представляютъ дворцы, такъ какъ въ нихъ значеніе частнаго жилья соединено съ идеей общегосударственной. Въ древности контрастъ между общественными сооруженіями и частными былъ въ особенности разителенъ. Но и въ наше время зданія, имѣющія общегосударственное значеніе, каковы: ратуши, правительственныя сооруженія, музеи, театры и проч., несравненно роскошнѣе сооруженій, имѣющихъ чисто практическое значеніе, и сооруженій, предназначенныхъ для жилья частныхъ лицъ, а также тѣхъ, назначеніе которыхъ, подобно казармамъ, фабрикамъ и проч., чисто утилитарное.

Отношеніе архитектуры къ общественной жизни сильно вліяетъ на характеръ ея произведеній, но главнымъ образомъ со стороны внѣшней; внутреннее же ихъ устройство обусловлено главнымъ образомъ потребностями жизни семейной и индивидуальной.

2. Пластика или скульптура.

§ 54. Отношеніе къ архитектурѣ. Общій характеръ. Зависимость отъ развитія анатоміи и физіологіи.

Пластика болѣе всѣхъ другихъ искусствъ, основанныхъ на подражаніи природѣ, ограничивается предѣлами этого подражанія и потому область ея несравненно уже. Объек-

томъ ея является только органическая жизнь и то лишь въ ея индивидуальномъ, сознательномъ проявленіи, въ формѣ животнаго и человѣческаго организма, такъ что главнымъ предметомъ ея является человѣкъ, человѣческій образъ; животныя же, притомъ исключительно высшія, имѣютъ въ пластикѣ символическое значеніе, или же они примѣняются ею въ видахъ соотношенія съ человѣкомъ. Остальныя явленія и формы, встрѣчающіяся въ природѣ, хотя и употребляются въ пластикѣ, но всегда имѣютъ характеръ живописи, и при томъ какъ вспомогательныя средства архитектуры, напримѣръ въ рельефахъ.

Трудно рѣшить, которое изъ этихъ двухъ искусствъ, т. е. пластика или архитектура, развилось раньше, и притомъ самостоятельно ли, или въ зависимости одно отъ другого. Несомнѣнно только то, что древнѣйшіе изъ дошедшихъ до насъ памятники имѣютъ отношеніе къ архитектурѣ и обнаруживаютъ символическій характеръ; и въ позднѣйшихъ самостоятельныхъ произведеніяхъ пластики замѣтно вліяніе архитектоническихъ стилей, что наводитъ на мысль, что пластика развилась все-таки на почвѣ архитектуры и лишь постепенно достигла самостоятельности и вступила на почву свободнаго творчества.

Достиженіе этого было сопряжено съ тѣмъ большими трудностями, что первоначальныя формы ея имѣли символическое священное значеніе, на которое исключительно обращали вниманіе. Что же касается натуральности и художественной красоты, то онѣ не только имѣли второстепенное значеніе, но иногда и сознательно игнорировались. Хотя у египтянъ уже очень рано, на ряду съ іератической пластикой, возникаетъ свѣтская, но впослѣдствіи все же она подъ вліяніемъ жречества и религіозной символики подпадаетъ гнету архитектонической стилистики;

при этомъ однако не только не обнаруживается упадка въ искусствѣ и художественной техникѣ, но даже замѣчается несомнѣнный прогрессъ. Въ лѣстничныхъ украшеніяхъ древнихъ ассирійцевъ встрѣчаются изображенія человѣческихъ фигуръ съ совершенно ненормальною формовкою ногъ; но нѣтъ никакого сомнѣнія, что эта ненормальная формовка была умышленная и обусловливалась чисто стилистическими условіями.

Впрочемъ эта связь пластики съ архитектурой обусловливается большимъ количествомъ точекъ соприкосновенія ихъ. Прежде всего обѣ они употребляютъ для своихъ изображеній одинъ и тотъ же матеріалъ; затѣмъ обѣ онѣ изображаютъ предметы въ трехъ измѣреніяхъ, въ силу этого онѣ избавлены отъ необходимости непосредственнаго изображенія условій перспективы, а также всѣхъ тѣхъ условій, которыя имѣютъ вліяніе на внѣшній видъ тѣлъ въ пространствѣ, т. е. дѣйствія свѣта и воздуха. Хотя всякій свободно стоящій въ пространствѣ предметъ находится въ зависимости отъ этихъ условій, но если бы скульпторъ пожелалъ изобразить ихъ, то былъ бы вынужденъ сдѣлать изображеніе это совершенно неизмѣннымъ, что повело бы къ неисчислимымъ противорѣчіямъ, тѣмъ болѣе, что матеріалъ пластическихъ произведеній совершенно иной, чѣмъ матеріалъ произведеній природы, которыхъ подражаніями они служатъ.

Этимъ мы касаемся самаго глубокаго различія между произведеніями архитектуры и пластики. Въ послѣдней статическій моментъ хотя и играетъ столь же большую роль, какъ въ первой, но духовный моментъ въ пластикѣ существенно различенъ. Въ этомъ отношеніи она независитъ ни отъ цѣлесообразности, ни отъ свойствъ матеріала, ни отъ законовъ равновѣсія. Пластика имѣетъ дѣло съ

формами и образами индивидуальной органической жизни и ея законами,—съ формами и образами, предоставляющими ей тѣмъ больше простора въ отношеніи условій симметріи и пропорціональности, что эти послѣднія находятся въ полной зависимости отъ закона индивидуализаціи. Но такъ какъ эта свобода обнаруживается главнымъ образомъ при движеніи органическихъ тѣлъ, то пластическія произведенія относятся преимущественно къ такимъ образамъ, которые или находятся въ движеніи, или допускаютъ его возможность, хотя конечно пластика можетъ изобразить только извѣстный моментъ движенія; слѣдовательно изображаемые ею предметы одновременно воспроизводятъ движеніе и покой; поэтому лучше всего удаются въ пластикѣ образы, которые пребывая въ покоѣ, въ то же время изображаютъ движеніе. Главнѣйшія произведенія Микель Анджело отличаются именно тѣмъ, что, изображая полный покой и душевную бездѣятельность, они въ то же время поразительно воспроизводятъ подвижность человѣческаго тѣла. Этого результата Микель Анджело могъ достигнуть лишь путемъ основательнаго изученія анатоміи и законовъ равновѣсія человѣческаго тѣла; въ произведеніяхъ его однако обнаруживается недостатокъ знакомства съ физіологическими отправленіями, зависящій отъ того, что онъ изучалъ человѣческій организмъ преимущественно на трупахъ.

По отношенію къ изображаемому моменту движенія пластика находится болѣе всего въ зависимости отъ выбора матеріала. Какъ уже было объяснено, эстетическія формы архитектуры постепенно развились изъ конструктивныхъ отношеній. Въ пластикѣ зависимость отъ конструкціи еще болѣе полная, такъ какъ строеніе тѣла животныхъ и человѣка несравненно сложнѣе, и всякое уклоненіе

отъ природы повлекло бы за собой ошибку въ изображеніи. Для сознательнаго изображенія внѣшнихъ формъ необходимо основательное знакомство съ ихъ внутреннимъ строеніемъ и физіологическими отправленіями. Знаніе анатоміи и физіологіи необходимо въ особенности скульптору, тогда, когда онъ желаетъ возвыситься надъ рабскимъ подражаніемъ природѣ и придать своему произведенію силу творческой мысли, не отступая однако отъ законовъ оргазаціи и жизни.

При столь многочисленныхъ внѣшнихъ и внутреннихъ различіяхъ само собою разумѣется, что связь архитектуры съ пластикой, несмотря на всю свою необходимость, отчасти задержала развитіе послѣдней и даже имѣла на нее вредное вліяніе. Архитектура, пользуясь услугами пластики, хотя и не препятствовала свободному творчеству ея, тѣмъ не менѣе подчиняла созидаемыя ею формы своимъ потребностямъ, т. е. стилизировала ихъ. Это въ особенности имѣло мѣсто въ тѣ времена, когда стилистическіе законы архитектоники преобладали пе только въ произведеніяхъ архитектуры, но и въ такихъ, которыя были отъ нея независимы. Конечно, пластика не могла совершенно освободиться отъ своей связи съ архитектурой; даже статуя нуждается въ архитектопической подставкѣ— базисѣ. Тѣмъ не менѣе она могла подчинить ее своимъ цѣлямъ, доказательствомъ чему служитъ постаментъ. Весьма возможно, что статуя постепенно развилась изъ свободно стоящаго пилястра; на это указываютъ многочисленные обломки, и нѣтъ сомнѣнія, что въ цвѣтущія времена греческаго искусства совершенно свободно стоящія статуи служили подпорами зданій. Такъ же точно изъ архитектоническихъ памятниковъ, которые ставились богамъ, постепенно развились самыя изображенія боговъ.

§ 55. Объекты скульптурнаго творчества. Отношеніе къ культурѣ и исторіи.

Главнымъ объектомъ скульптуры прежде всего послужило обнаженное человѣческое тѣло, въ которомъ рѣзче всего проявляются моменты сознательнаго произвольнаго движенія. Но человѣкъ, разсматриваемый даже исключительно съ точки зрѣнія физической природы и внѣшнихъ очертаній тѣла, представляется различнымъ въ различныхъ климатическихъ поясахъ, и уже въ силу этого развитіе скульптуры должно было бы быть различнымъ въ различныхъ странахъ. Развитіе это еще находится въ зависимости отъ духовнаго или культурнаго развитія вообще, потому что, какъ намъ уже извѣстно, явленіе внѣшняго міра получаетъ опредѣленное значеніе лишь подъ вліяніемъ понятій, пониманіе же формъ человѣческаго тѣла зависитъ отъ лежащаго въ его основѣ познанія анатомическихъ и физіологическихъ отношеній. Съ другой стороны, степень культурнаго развитія человѣка остается не безъ вліянія на его природу, на его тѣлесныя особенности: культурное развитіе производитъ весьма значительныя, хотя и очень тонкія измѣненія въ деталяхъ человѣческаго тѣла, въ его осанкѣ, въ его движеніяхъ, такъ что держась исключительно точки зрѣнія воспроизведенія естественныхъ формъ человѣческаго тѣла, скульптура въ различныя эпохи имѣла бы дѣло съ весьма различнымъ художественнымъ матеріаломъ. Кромѣ того, благодаря культурѣ, человѣкъ пріобрѣтаетъ новое, высшее индивидуальное значеніе, возвышающее его надъ его природными свойствами; въ силу этого момента получаются различія, обусловленныя эпохою, народностью, званіемъ и профес-

сіею, и различія эти никоимъ образомъ не могутъ быть игнорируемы пластическимъ искусствомъ, если только оно имѣетъ въ виду изображать человѣка въ важнѣйшихъ проявленіяхъ его жизни. Особенное значеніе пріобрѣтаетъ такое изображеніе въ силу развитія религіозныхъ представленій и тѣсно связанныхъ съ ними вымышленныхъ и дѣйствительныхъ событій въ формѣ миѳа, преданія, исторіи, которые становятся важнѣйшими источниками художественнаго творчества и искусства вообще. Уже вслѣдствіе этого пластика, находясь въ прямой зависимости отъ историческаго развитія культуры, должна была имѣть и имѣетъ свою исторію.

Въ историческомъ развитіи пластики наблюдается нѣсколько направленій, нерѣдко сливающихся между собою. Главнѣйшія изъ нихъ слѣдующія: религіозное и свѣтское, частное, т. е. относящееся къ частной жизни человѣка, и соціальное, относящееся къ его общественной жизни; затѣмъ подражательное или натуралистическое и символическое или аллегорическое. Послѣднее развилось главнымъ образомъ подъ вліяніемъ архитектуры, съ одной стороны, и религіозныхъ представленій, съ другой. Представленія эти во всѣ времена и у всѣхъ культурныхъ народовъ господствовали не только въ общественной, но и въ частной жизни человѣка, и если свѣтское искусство, исходя изъ подражанія природѣ, получило самостоятельное развитіе, то все же пластическій стиль находился въ зависимости отъ религіозныхъ воззрѣній эпохи и отъ стилей архитектоническихъ. Самый поверхностный обзоръ памятниковъ древняго искусства непосредственно указываетъ, что религіозный моментъ игралъ для него самую важную роль. Образцы, даваемые самою природою, не могли удо-

влетворить художественной фантазіи древнихъ народовъ, возбужденной глубокими религіозными вѣрованіями.

Архитектоническая обработка органическихъ образовъ имѣла лишь второстепенное значеніе, такъ какъ не удовлетворяла потребностямъ фантазіи, всегда тѣмъ болѣе сильной, чѣмъ она первобытнѣе; фантазія эта стремилась къ причудливому, страшному, грандіозному и чудовищному. Отсюда возникли странныя, возбуждающія ужасъ, комбинаціи частей человѣческаго и животнаго тѣла, наблюдаемыя въ древнѣйшихъ скульптурныхъ произведеніяхъ.

Лишь грекамъ удалось выработать совершенно свободный, самостоятельный пластическій стиль, основанный на чистомъ созерцаніи природы и свободный отъ вліянія архитектуры; въ то же время греческое искусство возвысилось надъ простымъ подражаніемъ природѣ до совершенно свободнаго пониманія красоты; оно съумѣло внести красоту даже въ изображенія чудовищныя, каковы, напримѣръ, центавры, рѣчные боги, гарпіи и т. д. Какъ уже было указано выше, въ греческомъ искусствѣ отношеніе архитектуры къ пластикѣ стало обратнымъ: послѣдняя получила преобладающее значеніе. Въ то же время она постепенно освобождалось отъ религіозно-символическаго направленія и вступила на путь реальный, натуралистическій. Борьба между этими двумя направленіями и поперемѣнное временное преобладаніе то того, то другого имѣло значительное вліяніе на развитіе греческаго искусства.

Подобный же ходъ развитія скульптуры наблюдается и у позднѣйшихъ народовъ подъ вліяніемъ христіанства. Христіанство, въ силу своего глубокаго интимнаго характера, въ первыя времена должно было тѣмъ болѣе чуждаться скульптуры, что эта послѣдняя все еще слишкомъ

тяготѣла къ языческимъ образцамъ, или же имѣла черезчуръ свѣтскій характеръ. Тѣмъ не менѣе подъ вліяніемъ христіанства, а также византійскаго зодчества развилась особая пластика, имѣвшая одновременно архитектоническій и церковно-символическій характеръ, отразившійся также на пластикѣ, развившейся подъ вліяніемъ романскаго и готическаго стилей. Но постепенно, первоначально въ Италіи, пластика стала стремиться къ освобожденію отъ этихъ двойныхъ оковъ, что ей вполнѣ и удалось подъ вліяніемъ возрожденія, состоявшаго въ обращеніи къ античнымъ образцамъ и обусловленнаго имъ изученія природы; такъ что нѣкоторое время въ Италіи скульптура стала во главѣ всѣхъ другихъ искусствъ; но вскорѣ должна была уступить первое мѣсто живописи, которая осталась преобладающею и по настоящее время.

§ 56. Художественная субъективность въ пластикѣ. Индивидуальный и національный моменты. Размѣръ эстетическаго дѣйствія.

Такъ какъ въ произведеніяхъ пластики исключаются моменты настроенія, зависящіе отъ измѣнчивости условій окружающей среды, то искусство это имѣетъ гораздо болѣе объективный характеръ, чѣмъ живопись. Субъективность художника теряется въ скульптурныхъ произведеніяхъ въ гораздо болѣе значительной мѣрѣ, чѣмъ въ произведеніяхъ живописи, даже въ большей мѣрѣ, чѣмъ въ произведеніяхъ архитектуры; хотя эти послѣднія также свободны отъ измѣнчивости внѣшнихъ условій, вліяющихъ на впечатлѣніе, производимое объектами и картинами природы, но тѣмъ не менѣе, въ особенности въ конструкціи внутреннихъ

частей, архитектура всегда имѣетъ эти условія и иногда весь эффектъ ея произведеній основанъ именно на нихъ, такъ что пластика вслѣдствіе этого является самымъ объективнымъ изъ всѣхъ искусствъ. Тѣмъ не менѣе, пластическое произведеніе всегда индивидуальнѣе и жизненнѣе архитектоническаго, не только по самой сущности изображаемаго объекта, но и потому, что въ немъ въ большей мѣрѣ можетъ проявиться если не субъективность, то индивидуальность художника, вліяющая какъ на концепцію, такъ и на самое исполненіе; въ силу этого пластика легче всего можетъ освободиться отъ вліянія національнаго стиля, или придать ему совершенно своеобразный характеръ.

Пластика имѣетъ дѣло съ индивидуальною жизнью, и потому эстетическое дѣйствіе ея произведеній глубже и шире, чѣмъ эстетическое дѣйствіе, производимое произведеніями архитектуры. Но преимущество это не безусловно, такъ какъ пластика почти всецѣло ограничена сферою элементарной природной красоты, что значительно умаляетъ размѣръ эстетическаго дѣйствія. Тѣмъ не менѣе, и ей открытъ свободный доступъ къ изображенію возвышеннаго, обнаруживающагося, напримѣръ, въ страданіяхъ, въ гибели, и смѣшнаго, хотя въ извѣстныхъ границахъ. Границы эти обусловливаются тѣмъ, что какъ душевныя, такъ и внѣшнія движенія отнесены въ пластикѣ къ условіямъ покоя и равновѣсія; т. е. она изображаетъ лишь отдѣльные моменты этихъ движеній, такъ что скульпторъ не имѣетъ возможности изобразить всего обилія противоположностей и всего богатства явленій, обнаруживающихся какъ въ духовной, такъ и въ тѣлесной сферѣ.

§ 57. Матеріалъ и способъ его обработки. Глина, воскъ и гипсъ. Рѣзьба, моделировка, отливка изъ бронзы и каменныя изваянія.

Хотя пластика и архитектура для своихъ произведеній пользуются одними и тѣми же матеріалами, но значеніе этихъ матеріаловъ для первой далеко не столь важно, какъ для второй. Организація, расчлененіе и форма изображаемыхъ ею тѣлъ не зависятъ, подобно архитектоническимъ формамъ отъ матеріала; но скульптурная техника въ значительной мѣрѣ отъ него зависитъ и зависимость эта отражается на самой композиціи.

Матеріалъ свой пластика почерпаетъ отчасти непосредственно отъ природы, отчасти же искусственно создаетъ его. Пластическіе матеріалы могутъ быть или лѣпкіе, или жесткіе, и различіе это сильно отражается на скульптурной техникѣ. Къ первымъ относятся: глина, гипсъ и воскъ, ко вторымъ: дерево, камень, слоновая кость и металлы; причемъ послѣдніе при отливкѣ требуютъ совершенно другой обработки, чѣмъ при обдѣлкѣ ихъ въ твердомъ состояніи (die getriebene Plastik).

Глина допускаетъ пластическую обработку только въ влажномъ состояніи, и въ такомъ видѣ отличается необыкновенною лѣпкостью и податливостью при формовкѣ. Поэтому она въ особенности пригодна для набросковъ и моделей. Въ сухомъ видѣ она съеживается и даетъ трещины; почему для малыхъ моделей употребляютъ также воскъ. Для большихъ же моделей, формуемыхъ для отливки изъ другихъ матеріаловъ, всегда пользуются глиной. Для этой цѣли прибѣгаютъ также къ *гипсовой формѣ* такого рода, что при снятіи ея модель пропадаетъ. Посред-

13*

ствомъ отливки можно получить такимъ образомъ гипсовую модель совершенно сходную съ моделью глиняной. Путемъ обжиганія можно глинѣ придать бо̀льшую прочность, напр. въ терракотахъ, которая еще усиливается въ фаянсовыхъ, маіоликовыхъ, фарфоровыхъ и другихъ издѣліяхъ посредствомъ глазури. Техника обжиганія достигла высокой степени развитія, быть можетъ даже высочайшей, благодаря работамъ Луки-делла-Роббіа.

Гипсъ имѣетъ въ томъ отношеніи большое преимущество передъ всѣми другими матеріалами, что при формовкѣ въ немъ выступаютъ тончайшіе нюансы. Его полная непрозрачность, однако, придаетъ гипсовымъ изваяніямъ что-то безжизненное. Въ скульптурѣ гипсъ имѣетъ важное значеніе не только потому, что употребляется для промежуточныхъ формъ, о которыхъ только что было упомянуто, но и потому, что онъ въ особенности пригоденъ для многократной формовки художественныхъ произведеній; къ тому же онъ отличается большою дешевизною.

Форма изъ гипса служитъ промежуточною ступенью между обработкою глины и важнѣйшими отдѣлами пластики, которые прибѣгаютъ къ матеріалу хрупкому и твердому—*ваянію изъ камня* и *отливкѣ изъ металловъ*. Особое положеніе занимаютъ *рѣзьба* и *выливка изъ металловъ*. Весьма вѣроятно, что рядомъ съ формовкой изъ глины рѣзьба является древнѣйшею отраслью пластики, потому что необходимыя для нея орудія были извѣстны гораздо раньше, чѣмъ тѣ, которые употребляются для обработки болѣе твердаго матеріала. Для рѣзьбы въ особенности оказалось пригоднымъ дерево, затѣмъ рогъ, а главнымъ образомъ слоновая кость. Слоновая кость употреблялась уже въ древности для большихъ пластическихъ произведеній, но только въ качествѣ обкладки. О рѣзьбѣ изъ дерева въ

древности мы не имѣемъ удовлетворительныхъ свѣдѣній. Но за то изъ среднихъ вѣковъ до насъ дошли прекрасныя и обширныя работы этого рода. Мягкость матеріала допускаетъ большую экспрессивность; но для монументальныхъ работъ дерево мало пригодно по своей непрочности. При этомъ деревянныя пластическія произведенія очень пригодны для раскрашиванія, что въ извѣстные періоды было дѣломъ моды.

Выбиваніе съ помощью молотка (такъ называемое репуссэ) представляетъ переходъ къ отливкѣ изъ бронзы; она основана на тягучести металловъ при извѣстной степени нагрѣванія. Манипуляція здѣсь совершенно противуположна рѣзьбѣ и ваянію; здѣсь форма вырабатывается изъ матеріала не снаружи; этотъ послѣдній обращается въ тонкія пластинки, изъ которыхъ форма выбивается молоткомъ съ внутренней стороны; затѣмъ эти пластинки соединяются соотвѣтственнымъ образомъ другъ съ другомъ посредствомъ спаиванія и сваріванія. Такъ какъ пластинкамъ можно придать значительную тонину, то это въ особенности пригодно для произведеній, которыя не отличаются большою тяжестью. Это искусство въ особенности культивировалось въ древности. Величайшимъ мастеромъ въ средніе вѣка былъ Бенвенуто Челлини.

Отливка всегда предполагаетъ модель и снятую съ нея форму. Смотря по величинѣ модели, форма дѣлается или цѣлою, или состоитъ изъ нѣсколькихъ кусковъ. У формы различаютъ массивное ядро и оболочку, внутренняя сторона которой соотвѣтствуетъ формѣ модели; между ними находится пространство, предназначенное для металла. Расплавленный металлъ вливается въ это пространство черезъ систему сообщающихся трубокъ и притомъ не сверху, а изъ глубины, чтобы по возможности совер-

шенно удалить воздухъ. Если отливка производится по частямъ, то онѣ должны быть послѣ спаяны. Слѣды спаиванія уничтожаются стамесками и колотушками, подпиливаніемъ и срѣзаніемъ. Важнѣйшій металлъ, употребляемый для отливки,—мѣдь; но для приданія ей надлежащей плавкости, ее смѣшиваютъ съ оловомъ, которое ее облагораживаетъ и улучшаетъ ея цвѣтъ. Къ этой смѣси прибавляютъ еще цинкъ или висмутъ и такимъ образомъ получается бронза. Отъ времени бронза окисляется и получаетъ зеленоватый отливъ, такъ называемую патину, которую, впрочемъ, можно произвести и искусственнымъ образомъ; но зеленый налетъ настолько тонокъ, что онъ не измѣняетъ формы и придаетъ изваянію нѣжный оттѣнокъ, сильно оживляющій формы. По свойствамъ своимъ бронза въ особенности подходитъ для скульптурныхъ произведеній большихъ размѣровъ и очень экспрессивна. Въ новѣйшее время на ряду съ бронзой стали употреблять и менѣе благородные металлы, каковы желѣзо и цинкъ, для отливки скульптурныхъ изображеній; но они требуютъ покрышки, которая защищала бы ихъ отъ дѣйствія воздуха и влаги. Въ виду этого ихъ покрываютъ слоемъ неокисляющагося металла посредствомъ гальванопластики.

Самымъ подходящимъ для скульптуры матеріаломъ является камень; изъ числа же каменныхъ породъ первое мѣсто занимаетъ мраморъ. Въ отношеніи къ этому послѣднему древніе греки были поставлены въ особенно благопріятныя условія. Пентелійскій и паросскій мраморъ еще и донынѣ предпочитается другимъ сортамъ. Гранитъ и порфиръ употреблялись только у тѣхъ народовъ, которые особенное значеніе придавали преодолѣванію техническихъ трудностей и прочности скульптурныхъ произведеній. Пе-

счаникъ въ крайнемъ случаѣ можетъ быть замѣною мрамору, но имъ пользуются только въ видахъ дешевизны. Главное преимущество мрамора заключается въ его матовомъ цвѣтѣ и кристаллическомъ строеніи, что даетъ возможность свѣту проникать въ него на извѣстную глубину, въ силу чего сдѣланныя изъ мрамора изваянія имѣютъ нѣжно-полупрозрачный видъ, что въ особенности пригодно для изображенія обнаженнаго человѣческаго тѣла; въ древности еще усиливали это свойство мрамора втираніемъ воска въ готовое скульптурное изображеніе.

Въ весьма рѣдкихъ случаяхъ скульпторъ работаетъ прямо на камнѣ, безъ модели, въ большинствѣ же случаевъ пользуется или малыми вспомогательными моделями (эскизами), или же большими моделями изъ глины, съ которой при посредствѣ циркуля и другихъ инструментовъ переноситъ всѣ выдающіяся точки на мраморъ. Мраморъ преимущественно пригоденъ для граціозныхъ, веселыхъ сюжетовъ.

Въ большинствѣ случаевъ скульпторъ пользуется эскизною моделью, въ которой задуманный предметъ изображенъ общими штрихами. При самомъ исполненіи ему еще неоднократно приходится обращаться къ природѣ—къ живой модели. При созиданіи скульптурныхъ произведеній скульптурныхъ размѣровъ неизбѣжно требуется содѣйствіе постороннихъ лицъ, которымъ въ большинствѣ случаевъ поручается исполненіе ремесленной стороны художественнаго произведенія.

§ 58. Отношеніе къ цвѣту.

Хотя пластика и независима отъ свѣтовыхъ отношеній пространства, но цвѣтъ употребляемаго матеріала играетъ въ ней не послѣднюю роль. Этотъ цвѣтъ не имѣетъ ко-

нечно никакого отношенія къ цвѣту изображаемаго предмета, точно такъ же, какъ составъ пластическаго матеріала не имѣетъ никакого отношенія къ ихъ составу. Но какъ составъ, такъ и цвѣтъ вліяютъ на впечатлѣніе, производимое пластическимъ произведеніемъ, а слѣдовательно и на эстетическое значеніе его.

То обстоятельство, что въ различныя времена окрашивали не только скульптурныя произведенія изъ дерева, но и изъ мрамора, и что это мы встрѣчаемъ въ произведеніяхъ искусства у народа, который довелъ пластику до высокой степени процвѣтанія, невольно возбуждаетъ вопросъ, въ какой мѣрѣ допустимо, и допустимо ли вообще, въ скульптурѣ окрашиваніе? Что касается примѣра древнихъ грековъ, то онъ мало убѣдителенъ потому, что и они навѣрное не были чужды вліянію моды, временнымъ потребностямъ вкуса; къ тому же по дошедшимъ до нашего времени образцамъ трудно судить, въ какой мѣрѣ было у нихъ употребляемо раскрашиваніе скульптурныхъ произведеній; затѣмъ, на ряду съ произведеніями раскрашенными у нихъ еще въ большемъ количествѣ встрѣчаются произведенія не раскрашенныя, а также такія, отдѣльныя части которыхъ сдѣланы изъ различныхъ матеріаловъ: мрамора, слоновой кости, самоцвѣтныхъ камней и проч. Подобныя произведенія конечно не были подражаніями природѣ; это были продукты вліянія азіатскаго вкуса на греческое искусство.

Спрашивается, почему пластика не можетъ воспользоваться услугами живописи, подобно архитектурѣ? Если мы у величайшихъ художниковъ древности встрѣчаемъ произведенія сдѣланныя изъ вышеуказанныхъ драгоцѣнныхъ матеріаловъ, напримѣръ у Фидія, или раскрашенныя, напримѣръ вышедшія изъ-подъ рѣзца Праксителя, то это

еще не доказываетъ, чтобы подобные пріемы соотвѣтствовали истинному духу пластики: и Фидій, и Пракситель, несмотря на свою геніальность, могли поддаться духу времени и вкусамъ публики.

Вообще нужно замѣтить, что такъ какъ пластика по своей сущности, какъ уже было указано выше, можетъ отвлекаться отъ большинства физическихъ условій, вліяющихъ на настроеніе, то раскрашиваніе пластическихъ произведеній представляется по меньшей мѣрѣ излишнимъ. Тѣмъ болѣе, что въ этомъ отношеніи пластика никогда не можетъ сравняться ни съ природой, ни съ живописью.

§ 59. Обнаженное и прикрытое.

Такъ какъ пластика изображаетъ свои объекты независимо отъ отношеній ихъ къ внѣшнему міру, исключительно съ точки зрѣнія формы и очертаній, то она въ произведеніяхъ своихъ можетъ пользоваться обнаженнымъ гораздо свободнѣе, чѣмъ живопись. Она даже вынуждена дѣлать это, такъ какъ только въ обнаженномъ тѣлѣ обнаруживается то измѣненіе формъ, которымъ обусловливается движеніе. Тѣмъ не менѣе, одѣяніе отнюдь не исключается изъ области пластики въ тѣхъ случаяхъ, когда она изображаетъ человѣка извѣстной культурной эпохи, извѣстнаго времени, и въ особенности ту или другую опредѣленную личность. Даже въ символическихъ изображеніяхъ одѣяніе можетъ имѣть значеніе, притомъ даже опредѣленное.

Но одѣяніе въ пластикѣ тѣмъ не менѣе находится въ зависимости отъ тѣлесныхъ формъ и момента движенія, имъ присущаго. Поэтому скульпторъ, при созиданіи при-

крытаго въ произведеніи, предварительно вырабатываетъ обнаженную форму, которую затѣмъ уже снабжаетъ одѣяніемъ. Отсюда ясно, что одѣяніе играетъ въ пластикѣ второстепенную роль. Принимая во вниманіе различныя значенія, которыя имѣютъ костюмы различныхъ временъ для пластическихъ произведеній, не трудно понять, почему въ эпоху возрожденія признали, что единственно пригоднымъ для пластическихъ произведеній одѣяніемъ является древнегреческая тога; впослѣдствіи плащъ явился переходомъ къ одѣянію историческому.

§ 60. Осанка, движеніе, выраженіе.

Изображаемый предметъ долженъ имѣть опредѣленную осанку, обусловленную не только природнымъ сложеніемъ и законами равновѣсія, но еще двумя другими моментами: во первыхъ, индивидуальными особенностями изображаемаго объекта, и во вторыхъ, состояніемъ покоя и движенія.

Хотя моментъ движенія въ пластикѣ играетъ самую важную роль, но такъ какъ она вынуждена ограничиваться лишь отдѣльнымъ моментомъ движенія, то первенствующее значеніе имѣютъ обусловленныя имъ тѣлесныя формы.

Отношенія, въ которыхъ находятся движенія отдѣльныхъ группъ мышцъ между собою, обусловливаютъ тѣ измѣненія соотвѣтствующихъ имъ внѣшнихъ формъ, которыя называются выраженіемъ. Въ немъ можетъ проявиться и то внутреннее состояніе, которымъ эти измѣненія обусловливаются, что въ особенности проявляется въ чертахъ лица. И въ этихъ послѣднихъ слѣдуетъ отличать выраженіе постоянное, обусловленное индивидуальными особен-

ностями человѣка, отъ выраженія момента, которое присоединяется къ первому подъ вліяніемъ душевнаго настроенія. Что касается экспрессіи, то по вышеуказаннымъ причинамъ пластика никогда не можетъ сравняться ни съ живою природою, ни съ живописью. Выраженіе моментальное трудно поддается пластическому изображенію; въ силу этого, произведеніямъ скульптуры присущъ болѣе общій характеръ. Новѣйшее направленіе пластики стремится къ тому, чтобы побороть эти трудности и сравняться въ этомъ отношеніи съ живописью.

§ 61. О формахъ скульптурныхъ изображеній.

Скульптурныя произведенія бываютъ двухъ родовъ: свободно стоящія и примыкающія къ стѣнѣ. Такъ какъ пластика всегда изображаетъ предметъ въ трехъ измѣреніяхъ, то высшими произведеніями пластики должны почитаться свободно стоящія. Зависимость отъ архитектуры въ такихъ произведеніяхъ выражается только въ постаментахъ и базисахъ. Такъ какъ голова и лицо человѣка являются главнѣйшими частями человѣческаго тѣла, то они уже сами по себѣ могутъ быть предметомъ пластическаго изображенія, при чемъ связь съ остальнымъ тѣломъ только намѣчается, какъ это мы видимъ въ *бюстахъ* и *гермесахъ* *); послѣднія изображаютъ только голову и шею, выступающую изъ четыреугольнаго столба; первые захватываютъ еще часть плечей и груди. Но наиболѣе соотвѣтствуетъ пластическому стилю форма статуи, такъ какъ она даетъ возможность изобразить предметъ со всѣхъ сторонъ въ

*) Небольшой бюстъ или голова, незамѣтно переходящія въ четырехъ-стороннюю колонку, съуживающуюся къ низу. *Прим. В. Чуйко.*

гармоническомъ сочетаніи всѣхъ частей. Всякія прикрытія и урѣзки могутъ только помѣшать производимому впечатлѣнію. На фронтонахъ перваго періода греческой пластики принципъ этотъ проводится даже по отношенію къ *группамъ*.

Расположеніе пластическихъ группъ можетъ быть двоякимъ, смотря по природѣ изображаемыхъ объектовъ и смотря по мѣсту расположенія ихъ: *горизонтальное* и *пирамидальное*. Послѣдняя форма предпочтительнѣе для группъ свободно стоящихъ. Въ группахъ, употребляющихся для архитектурныхъ цѣлей, расположеніе зависитъ отъ формы удѣляемаго имъ пространства. Но такъ какъ при этомъ группа не можетъ быть разсматриваема со всѣхъ сторонъ, то характеръ изваянія въ зависимости отъ этого нѣсколько измѣняется. Такія группы могутъ быть также или свободными, или выступать лишь наполовину. Въ послѣднемъ случаѣ получается рельефъ, который бываетъ двухъ родовъ: *барельефъ* и *горельефъ*. Въ первомъ фигуры мало отдѣляются отъ стѣны, къ которой онѣ примыкаютъ; во второмъ онѣ отдѣляются довольно значительно, словно стремясь освободиться отъ своей связи со стѣною. Если въ рельефѣ изображаются еще предметы на заднемъ планѣ, то ему приходится считаться съ законами перспективы и такимъ образомъ вступить въ область живописи.

§ 62. Побочныя вѣтви пластики.

Пластика имѣла большое вліяніе на различныя техническія искусства, которыя занимаются изображеніемъ формъ. Но помимо этого она породила нѣсколько самостоятельныхъ техническихъ производствъ, каковы: рѣзьба на камнѣ, гравировка, чеканка и др.

Рѣзьба на камнѣ развилась по двумъ направленіямъ; она изображаетъ формы или отчасти выпуклыми, какъ въ рельефѣ (камеи, геммы), или же углубленными. Къ этому послѣднему искусству примыкаетъ гравировка, многія отрасли которой скорѣе относятся къ живописи, гдѣ о нихъ и будетъ рѣчь. Кромѣ того, заслуживаютъ упоминанія: шлифовка на стеклѣ, дамасцированіе, гильошированіе и проч. Весьма многія ремесла и промышленныя художественныя произведенія, напр. эмальированіе, отливка фигуръ изъ различныхъ металловъ и проч., также развились и усовершенствовались подъ вліяніемъ пластики.

3) Живопись.

§ 63. Общій характеръ. Отношеніе къ архитектурѣ и пластикѣ. Отношеніе къ природѣ. Зависимость отъ анатоміи и физіологіи, а также отъ оптики. Отношеніе къ культурѣ. Отношеніе живописнаго предмета къ окружающему. Различія художественнаго матеріала и проистекающіе отсюда роды живописи.

Подобно архитектурѣ и пластикѣ, живопись изображаетъ свой предметъ только для глаза и только по отношенію къ одному моменту. Но если пластика отвлекается отъ отношеній объекта къ другимъ тѣламъ, обусловленнымъ дѣйствіемъ свѣта и воздуха, то живопись какъ разъ изображаетъ его въ этихъ именно отношеніяхъ, слѣдовательно и въ отношеніяхъ къ глазу, т. е. такимъ, какъ онъ представляется послѣднему, а не такимъ, какимъ онъ является самъ по себѣ по отношенію къ пространству. Это вынуждаетъ живопись ограничиваться изображеніемъ предметовъ на плоскости въ отношеніяхъ перспективы и освѣ-

щенія. Обоихъ этихъ моментовъ въ пластикѣ нѣтъ. Различаютъ перспективу линейную и пространственную; хотя художникъ воспроизводитъ пространственную перспективу на одной плоскости, т. е. сводитъ ее къ перспективѣ линейной, но все-таки изображаемые ею предметы изображаютъ живость и натуральность. Это достигается отношеніями свѣта и тѣней, окраской, тономъ, что только и возможно при плоскостномъ изображеніи предмета, каковое и составляетъ существенную принадлежность живописи.

Но живопись можетъ отдать предпочтеніе также отношеніямъ формы и очертаній; она можетъ до такой степени отвлекаться отъ дѣйствій свѣта и тѣней, тона и окраски, что въ произведеніи ея останутся одни контуры, рисунокъ, и наоборотъ, она можетъ выдвинуть всѣ эти отношенія на первый планъ, отодвинувъ на второй планъ отношенія формы и очертаній. Въ этомъ случаѣ самый объектъ для нея имѣетъ значеніе лишь настолько, насколько онъ необходимъ для изображенія всѣхъ этихъ отношеній.

До сихъ поръ мы имѣли въ виду только матеріально-тѣлесныя отношенія; теперь обратимся къ отношеніямъ духовнымъ, которыя не только обусловливаютъ ихъ, но и придаютъ имъ высшее значеніе. Въ пластикѣ отношенія эти могли лишь выразиться въ ограниченномъ размѣрѣ, по отсутствію условій настроеній. Но въ живописи, въ которой воспроизводимы всѣ эффекты, обусловленные свѣтомъ и воздухомъ, воспроизведеніе ихъ находитъ широкій просторъ. Уже вслѣдствіе этого живопись по содержанію своему гораздо шире пластики; а вслѣдствіе преобладанія духовнаго элемента надъ матеріальнымъ, она можетъ даже возвыситься надъ физическими законами, которымъ без-

условно подчинены пластика и архитектура. Такъ, въ живописи допустимо изображенiе витающихъ въ пространствѣ, летающихъ или покоящихся на облакахъ образовъ и проч

Затѣмъ, расширенiе сферы воспроизведенiя живопись получаетъ благодаря перспективѣ. Многiе предметы, не имѣющiе въ пластикѣ никакого эстетическако значенiя, такъ какъ оно основано исключительно на свѣтовыхъ эффектахъ, и, кромѣ того, такъ какъ пластика даже не въ состоянiи была бы изобразить, получаютъ въ живописи глубокое художественное значенiе, благодаря перспективѣ.

Такимъ образомъ живопись охватываетъ въ извѣстномъ смыслѣ всю область мiра видимаго, какъ внѣшняго, такъ и внутренняго. Хотя и она можетъ отвлекаться отчасти отъ отношенiй настроенiя (свѣтовые и воздушные эффекты), но отъ одного изъ трехъ измѣненiй, а именно отъ глубины, она вынуждена отвлечься совершенно; она можетъ изображать его только косвенно, посредствомъ перспективы.

По всей вѣроятности живопись развилась въ зависимости отъ архитектуры и пластики и подъ ихъ влiянiемъ. Тѣмъ не менѣе нужно отличать раскрашиванiе отъ живописи; первое въ свою очередь можетъ быть двухъ родовъ: одинъ изъ нихъ имѣетъ цѣлью выдвинуть архитектоническiя формы и ихъ контрасты, не нарушая ихъ гармонiи; второй же — изобразить предметы въ ихъ естественной окраскѣ, слѣдовательно онъ относится болѣе къ пластикѣ. Хотя и при раскрашиванiи могутъ быть достигнуты цѣли, преслѣдуемыя живописью, тѣмъ не менѣе она здѣсь остается всегда въ подчиненiи архитектурѣ и пластикѣ и въ зависимости отъ воспроизводимыхъ ими формъ. Когда соединяются всѣ три родственныя пластическiя искусства,

то въ большинствѣ случаевъ преобладаніе будетъ принадлежать архитектурѣ.

Живопись еще больше пластики основана на подражаніи природѣ, такъ какъ произведенія ея не ограничиваются изображеніемъ человѣка и высшихъ животныхъ. Въ изображеніяхъ природы живопись предпочитаетъ природу безсознательную (пейзажъ, море, лѣсъ); животный міръ играетъ въ ней второстепенную роль и, притомъ; главнымъ образомъ въ связи съ изображеніемъ человѣка послѣдняго же она почти всегда изображаетъ въ его отношеніяхъ къ культурѣ, т. е. въ противуположеніи природѣ. Изученіе этой послѣдней и законовъ, ею управляющихъ, необходимо живописи еще въ большей мѣрѣ, чѣмъ пластикѣ.

Уже въ силу этого становится яснымъ, что развитіе живописи стоитъ въ зависимости отъ культурнаго развитія человѣка, отъ количества добытыхъ имъ познаній. Живописецъ, подобно скульптору, долженъ знать законы жизнедѣятельности человѣческаго организма, т. е. анатоміи и физіологіи, помимо этого онъ долженъ быть посвященъ въ законы оптики, а также имѣть представленіе о законахъ строенія неорганическихъ тѣлъ и растеній.

Для живописи несравненно опредѣленнѣе и многообразнѣе, чѣмъ для пластики, мотивы, которые она почерпаетъ изъ культуры и ея формъ и результатовъ; подобно тому, какъ несравненно многообразнѣе и сюжеты, доставляемые человѣческой культурой, хотя главнымъ объектомъ ея является человѣкъ, на всѣхъ ступеняхъ его развитія. Религія, народныя преданія, поэзія, исторія, повседневная жизнь—все это представляетъ обильнѣйшій матеріалъ для живописнаго творчества. Такъ какъ въ живописи объекты пріобрѣтаютъ свое значеніе въ силу сво-

ихъ отношеній къ другимъ объектамъ, то весьма важное значеніе пріобрѣтаетъ окружающая обстановка, создаваемая культурными условіями. Уже одежда, какъ одно изъ проявленій культуры, представляетъ большой интересъ. Исторически вѣрное изображеніе костюмовъ, не играющее никакой роли въ пластикѣ, имѣетъ въ живописи огромное значеніе.

Отношеніе изображаемыхъ предметовъ къ окружающей обстановкѣ и, наоборотъ, отношеніе окружающей обстановки къ изображаемымъ предметамъ въ значительной мѣрѣ содѣйствуетъ индивидуализаціи послѣднихъ; поэтому индивидуальная экспрессія въ живописи имѣетъ болѣе глубокое и широкое значеніе, чѣмъ въ пластикѣ. По той же причинѣ въ сильнѣйшей мѣрѣ можетъ проявиться въ живописи и субъективный моментъ художественнаго произведенія.

Этими различіями обусловливается то, что область эстетическаго воздѣйствія въ живописи несравненно обширнѣе, чѣмъ въ пластикѣ. Пластика едва могла возвыситься за предѣлы элементарно прекраснаго; сфера возвышеннаго доступна ей не вполнѣ, а сфера смѣшнаго лишь въ незначительной степени; изображеніе контрастовъ возможно въ ней лишь въ ограниченныхъ размѣрахъ. Во всѣхъ этихъ отношеніяхъ живопись пользуется широкимъ просторомъ

Здѣсь будетъ умѣстнымъ упомянуть о различныхъ отдѣлахъ живописи, находящихся въ зависимости отъ различія сюжетовъ, представляющихъ предметъ ея изображенія. И въ живописи проявляется противоположность между религіознымъ и свѣтскимъ искусствомъ, но только на почвѣ такъ называемой исторической живописи, которая почерпаетъ свои сюжеты изъ сферы религіозной, церковной, миѳической, а также изъ области исторіи, народныхъ пре-

даній и поэзіи. Этотъ родъ живописи характеризуется не столько самыми сюжетами, сколько стилемъ, способами ихъ художественной обработки, каковая всегда должна соотвѣтствовать высокому значенію изображаемыхъ предметовъ, въ силу чего иногда даже портретная живопись можетъ составить часть живописи исторической; и наоборотъ, иногда сюжеты, заимствованные изъ области поэзіи и даже исторіи, могутъ составлять предметъ живописи *жанровой* или *бытовой*. Живопись *портретная* имѣетъ цѣлью вѣрное изображеніе того или другаго человѣка, главнымъ образомъ какъ продукта культуры. Сюжеты, заимствованные непосредственно отъ природы, составляютъ предметъ *пейзажной* живописи; здѣсь различаютъ пейзажъ характерный отъ пейзажа въ зависимости отъ условій настроенія, реальный пейзажъ—отъ пейзажа идеальнаго или стилизированнаго (историческаго, героическаго). Пейзажъ нерѣдко соединяется съ жанромъ и изображеніемъ животныхъ, причемъ преобладающее значеніе можетъ имѣть или то или другое. Съ пейзажемъ нерѣдко соединяется также изображеніе архитектурное и изображеніе моря. То же самое относится къ *батальной* живописи. Вообще нужно замѣтить, что всѣ роды живописи вступаютъ между собою во всевозможныя сочетанія, отсюда безчисленное множество родовъ произведеній живописи. Къ этому различію присоединяется еще различіе художественной концепціи, которая можетъ быть возвышенною и не возвышенною, серьезною или веселою, или игривою, патетическою и юмористическою.

§ 64. Техника живописи. Перспективное расположенiе. Освѣщенiе и тѣни. Воздушный фонъ. Свѣто-тѣни. Моделлировка. Рисунокъ и цвѣта. Колоритъ. Краски. Гармонiя.

Живописецъ изображаетъ объекты не въ тѣхъ отношенiяхъ, въ какихъ они въ дѣйствительности находятся къ другимъ предметамъ въ пространствѣ, но въ тѣхъ, въ какихъ они представляются ему съ извѣстной точки зрѣнiя, т. е. въ перспективномъ расположенiи. Видимые предметы рисуются на сѣтчатой оболочкѣ человѣческаго глаза въ одной плоскости и лишь въ силу созерцательныхъ способностей человѣческаго мозга они проектируются соотвѣтственно своему дѣйствительному расположенiю въ пространствѣ. Хотя живописецъ вынужденъ изображать объекты на одной плоскости, но есть искусственные прiемы, благодаря которымъ они могутъ быть изображены такъ, какъ они видимы въ природѣ, т. е. не только въ линейной, но и въ пространственной перспективѣ. Перспектива составляетъ основу всѣхъ родовъ живописи, не исключая портретной; если портретъ изображаетъ только одно лицо, безъ всякихъ окружающихъ предметовъ, на одномъ воздушномъ фонѣ, то и въ этомъ случаѣ необходимо перспективное расположенiе отдѣльныхъ частей головы и туловища.

Если бы высшею цѣлью живописи было простое подражанiе природѣ, то все искусство художника сводилось бы къ физико-механическому процессу, и ему, подобно фотографу, не было бы надобности изучать причинную связь изображаемыхъ явленiй. Но чтобы научиться правильно наблюдать явленiя, даже вѣрно видѣть ихъ, надо предварительно научиться понимать ихъ, судить о нихъ, правильно истолковывать ихъ, а для этого необходимо позна-

ніе причинной связи явленій, изученіе законовъ, ими управляющихъ. Ближайшимъ образомъ необходимо знакомство съ анатоміей и физіологіей, по скольку онѣ имѣютъ отношенія къ видимымъ частямъ человѣческаго тѣла; затѣмъ изученіе атмосферическихъ вліяній и законовъ оптики, тѣмъ болѣе, что цѣль живописи вовсе не ограничивается изображеніемъ наблюдаемыхъ явленій, и цѣли искусства вовсе не совпадаютъ съ цѣлями природы: то, что составляетъ самую суть искусства, въ природѣ всегда является побочнымъ, случайнымъ. Далеко не все то, что наблюдается въ природѣ, пригодно для искусства, и подражаніе ей является средствомъ, а не цѣлью художественнаго изображенія.

Внѣшній видъ предметовъ обусловливается помимо состава ихъ дѣйствіемъ свѣта и воздуха. Ни одно тѣло не можетъ быть освѣщено совершенно равномѣрно; смотря по расположенію источника свѣта, каждое тѣло представляется въ однихъ мѣстахъ темнѣе, въ другихъ—свѣтлѣе. Каждое тѣло отбрасываетъ тѣнь и потому само можетъ быть затѣнено или другими тѣлами или собственными частями. Каждое освѣщенное тѣло въ большей или меньшей степени, въ зависимости отъ своего состава, отражаетъ свѣтъ. Поэтому тѣло можетъ быть или затѣнено другими тѣлами или освѣщено отраженнымъ свѣтомъ, исходящимъ отъ нихъ. Весьма часто тѣнь отбрасываемая тѣломъ, свѣтлѣе, вслѣдствіе исходящаго отъ него отраженнаго свѣта. Воздухъ является и самъ освѣщеннымъ и въ силу этого свѣтящимся тѣломъ; иногда даже кажется, что мы видимъ воздухъ, окружающій тѣло, притомъ иногда окрашенный различными цвѣтами. На тщательномъ изученіи всѣхъ этихъ явленій и способовъ ихъ изображенія основано въ живописи то, что

называется *свѣто-тѣнью* и *моделлировкой*. Свѣтовыя явленія, ими обусловленныя, зависятъ отъ свойствъ предметовъ, соотношеній ихъ, а также отъ природы и силы источниковъ свѣта и тѣхъ условій, при которыхъ исходящіе отъ нихъ лучи освѣщаютъ предметы. Отъ тѣхъ же причинъ зависятъ: окраска предметовъ, цвѣтъ и общій колоритъ. Свойства воздуха въ значительной мѣрѣ осложняютъ эти отношенія; этими свойствами, какъ и ими, главнымъ образомъ обусловливается то, что въ объективномъ смыслѣ составляетъ условія настроенія. Какое громадное различіе между пейзажемъ при утреннемъ, вечернемъ и ночномъ освѣщеніи! Какое различіе въ настроеніи получается просто въ комнатѣ, освѣщенной лучами солнца, или лучами лампы!

Весьма важное значеніе для живописца имѣютъ наблюденія надъ воздушнымъ тономъ и его перспективною измѣнчивостью. Отъ воздушнаго тона зависитъ какъ освѣщеніе предметовъ, такъ и отраженіе свѣта. Свѣтъ можетъ быть отражаемъ предметами въ измѣненномъ видѣ, вслѣдствіе чего они покажутся окрашенными, или же въ видѣ не измѣненномъ, т. е. они могутъ отражать свѣтъ подобно зеркалу. Это зависитъ отъ консистенціи предметовъ, отъ гладкости или шероховатости ихъ поверхности и отъ прочихъ физическихъ свойствъ. Отъ тѣхъ же свойствъ зависитъ глубина проникновенія свѣта въ тѣла, степень прозрачности ихъ.

Такъ какъ единство и гармонія являются первыми эстетическими требованіями, то художественная техника должна главнымъ образомъ обращать вниманіе, при изображеніи всѣхъ выше указанныхъ соотношеній, на ихъ гармоническое сочетаніе. Въ живописи этимъ главнымъ образомъ обусловливается то, что называется *видомъ*

картины. Такъ какъ единство и гармонія въ явленіяхъ природы всегда являются чѣмъ-то случайнымъ, побочнымъ, то уже здѣсь является моментъ, въ которомъ можетъ обнаружиться индивидуальность и субъективность художника; но онѣ обнаруживаются въ гораздо большей мѣрѣ въ самой концепціи. Ею главнымъ образомъ опредѣляется художественная техника. Дѣйствительно, только отъ концепціи художника зависитъ, какими отношеніями, наблюдаемыми въ природѣ, воспользуется онъ для того, чтобы придать своему произведенію эстетическій интересъ, и какія изъ нихъ онъ игнорируетъ во имя этого интереса. Въ нѣкоторыхъ произведеніяхъ ярче выступятъ отношенія формы, въ другихъ—отношенія настроенія, въ третьихъ—рисунокъ, окраска и т. д.,—и не рѣдко преобладаніе того или другаго доходитъ до односторонности.

Вслѣдствіе этого выборъ матеріала, которымъ пользуются въ живописи, далеко не безразличенъ, такъ какъ тотъ или другой матеріалъ заставляетъ отвлечься отъ тѣхъ или иныхъ живописныхъ отношеній, встрѣчающихся въ природѣ, напримѣръ графитъ, уголь. Знакомство съ различными техническими вспомогательными средствами и умѣнье обращаться съ ними имѣютъ громадное значеніе; этимъ объясняется, почему развитіе живописной техники въ извѣстной степени зависѣло отъ развитія техническихъ производствъ.

§ 65. О живописной концепціи. Распредѣленіе, обработка и экспрессія. Индивидуально-субъективный моментъ.

Живопись или непосредственно подражаетъ природѣ и дѣйствительности, или же заимствуетъ отъ нихъ только предметы, образы, формы, отношенія, чтобы воспользо-

ваться ими для свободнаго творчества, т. е. для изображенія идеи, безразлично, откуда бы эта послѣдняя ни возникла, при томъ условіи конечно, что идея эта художественная и осуществима въ живописи. Но во всякомъ случаѣ зависимость отъ законовъ природы и жизни продолжаетъ существовать.

Главную, но не единственную, противуположность въ этой области представляютъ: концепція идеальная и концепція реальная. Помимо ихъ мы встрѣчаемся еще съ концепціями: серьезной и веселой, трагической и комической, наивной и сантиментальной, строгой и добродушной, характерной и душевной, объективной и субъективной и др. Кромѣ того, мы встрѣчаемся еще со всевозными сочетаніями и осложненіями ихъ.

Нельзя сказать, чтобы художественная концепція была ограничена опредѣленною областью, или чтобы непосредственное подражаніе природѣ и свободное художественное творчество, основанное на косвенномъ подражаніи природѣ, имѣли бы каждое свои отдѣльныя, независимыя сферы; хотя и несомнѣнно, что непосредственное подражаніе природѣ болѣе склонно къ реальности, а свободное творчество—къ идеализаціи, и что различныя концепціи предпочитаютъ тотъ или другой родъ живописи.

Концепція изображаемаго предмета всегда является первымъ моментомъ художественной дѣятельности; она обусловливается: природой и значеніемъ предмета; опредѣленными сторонами и отношеніями, которыя въ немъ наблюдаются; внѣшнею цѣлью изображенія; дѣйствіемъ, которое желаютъ произвести на зрителя; техническими вспомогательными средствами; характеромъ; настроеніемъ индивидуальнаго художественнаго духа и идейными побужденіями.

Различіе концепціи обнаруживается въ распредѣленіи предметовъ, ихъ обработкѣ и выраженіи. Распредѣленіемъ обусловливаются внѣшнія отношенія предметовъ другъ къ другу въ смыслѣ формы, движенія и положенія; подъ выраженіемъ же разумѣются и всѣ внутреннія отношенія между изображаемыми предметами; наконецъ обработка главнымъ образомъ относится къ внѣшнимъ атрибутамъ изображенія,—къ цвѣту, тѣнямъ, моделлированію, воздушному тону и т. д. Распредѣленіе или расположеніе и обработка обусловливаютъ другъ друга; взаимодѣйствіемъ ихъ обусловливается видъ картины.

Распредѣленіе предметовъ находится въ большой зависимости отъ пространства, которымъ художникъ располагаетъ. Вообще нужно замѣтить, что не всякая величина картины подходитъ для всякаго изображенія. Жанровыя картины никоимъ образомъ не допускаютъ такихъ же размѣровъ, какъ картины историческія или символическія. Но еще больше распредѣленіе и концепція зависимы, когда живопись служитъ архитектурнымъ цѣлямъ и должна соотвѣтствовать архитектурному стилю. Такъ какъ живопись этого рода носитъ большею частью символическій или аллегорическій характеръ, то она чужда явленій дѣйствительной жизни и всегда чисто идеальнаго направленія. Идеалистическій живописецъ болѣе или менѣе отвлекается отъ индивидуальныхъ характеристикъ и обрабатываетъ свой предметъ лишь съ точки зрѣнія красоты. Онъ отвлекается даже отъ цвѣта и располагаетъ краски согласно принципамъ чистой гармоніи. Отношенія формы выступаютъ на первый планъ и потому предметы выступаютъ въ рѣзкихъ очертаніяхъ. Въ природѣ предметы не всегда представляются ярко и опредѣленнымъ образомъ освѣщенными; нерѣдко они являются нашему взору въ неопредѣ-

ленныхъ очертаніяхъ. Художникъ долженъ принимать во вниманіе и это; и такъ какъ въ этомъ отношеніи главную роль играютъ воздухъ и освѣщеніе, то на нихъ-то онъ и обращаетъ особенное вниманіе.

Концепція художника должна быть направлена главнымъ образомъ на то, чтобы ясно и опредѣленно провести идею въ изображеніи. Изображеніе должно быть въ соотвѣтствіи съ законами природы и перспективнаго зрѣнія, главнымъ же образомъ оно должно являть единство соотношеній и гармонію отдѣльныхъ частей. Въ первоначальной эпохѣ развитія живописи, когда она стояла еще въ тѣсной зависимости отъ архитектуры, самымъ обыкновеннымъ способомъ изображенія предметовъ былъ пирамидальный, такъ какъ законъ равносторонности былъ господствующій. Но чѣмъ больше живопись сближалась съ природой, тѣмъ больше она освобождалась отъ этихъ формальныхъ оковъ, законъ равносторонности замѣнился закономъ равновѣсія и главные предметы перестали занимать центральное расположеніе. Въ связи съ единствомъ и гармоніей изображаемыхъ предметовъ стоитъ и такъ называемая эвритмія, подъ которою разумѣютъ красоту движеній и очертаній; каждая линія выражаетъ собою извѣстное движеніе, отъ котораго она произошла, и заставляетъ глазъ слѣдовать этому движенію. Эвритмія является необходимымъ условіемъ всѣхъ пластическихъ искусствъ, но осуществленіе ея въ живописи, вслѣдствіе перспективнаго расположенія предметовъ и сложности очертаній, чрезвычайно затруднено. Единство и гармонія требуются однако не только въ расположеніи предметовъ, но и въ окраскѣ; въ этомъ отношеніи сама природа даетъ художнику цѣнные образцы и главнымъ образомъ имъ долженъ быть соблюденъ законъ дополнительныхъ цвѣтовъ.

Первоначально художникъ для того, чтобы закрѣпить свою концепцію, набрасываетъ свою картину въ легкихъ очертаніяхъ; это такъ называемый *эскизъ*. Для большихъ картинъ сложнаго содержанія эскизъ долженъ быть болѣе выработанъ и является въ формѣ такъ называемаго *картона*. Въ портретной живописи эскиза не требуется, но за то иногда прибѣгаютъ здѣсь къ помощи фотографіи.

Въ концепціи изображаемыхъ предметовъ рѣзче всего выступаютъ художественныя индивидуальность и субъективность. Но онѣ никоимъ образомъ не должны выступать преднамѣренно. Благодаря имъ въ значительной мѣрѣ усиливается впечатлѣніе, производимое картиной. Къ сожалѣнію онѣ обнаруживаются нерѣдко не въ духовной сторонѣ художественнаго произведенія, но лишь въ технической. Хотя техника неразлучна съ художественной концепціей, тѣмъ не менѣе она всегда должна оставаться только средствомъ, но никогда не должна превращаться въ цѣль.

§ 66. Техническія вспомогательныя средства живописи.

Матеріалъ, на которомъ пишется картина, не безразличенъ въ отношеніи къ матеріалу, которымъ она пишется. Этотъ послѣдній бываетъ или твердымъ, или жидкимъ. Твердый преимущественно пригоденъ для рисованія, жидкій же—собственно для живописи.

Самымъ твердымъ матеріаломъ является *графитъ*. Карандашное рисованіе преимущественно прибѣгаетъ къ опредѣленнымъ рѣзкимъ линіямъ; но въ виду различной твердости, которую съумѣли придать графиту, карандашные рисунки могутъ имѣть всевозможные нѣжные оттѣнки и такимъ образомъ могутъ пріобрѣтать картинный харак-

теръ. Хотя при *рисованіи перомъ* употребляется жидкій матеріалъ, но твердость самаго инструмента представляетъ большія невыгоды, въ силу чего всегда приходится прибѣгать къ помощи кисти; такъ что въ этомъ случаѣ рисованіе вступаетъ въ связь съ живописью. Преимущества этого рода рисованія заключаются въ большей яркости и прочности. Гораздо живописнѣе, такъ сказать, *мѣлъ* и *уголь*; они допускаютъ растираніе, растушовываніе, что даетъ возможность достигнуть высокой степени совершенства въ моделлированіи изображаемыхъ предметовъ. Уголь въ особенности пригоденъ для рисунковъ большихъ размѣровъ. вслѣдствіе своей мягкости и обусловленной ею легкости манипуляцій. Приготовленіе цвѣтного мѣла повело къ особому роду рисованія, такъ называемой *живописи пастелью*. Этотъ родъ рисованія преимущественно пригоденъ для изображенія нѣжныхъ, воздушныхъ, полупрозрачныхъ предметовъ, напримѣръ кожи молодого человѣческаго тѣла. Ограниченность области этого рода живописи и непрочность рисунковъ были причиною того, что она не получила широкаго распространенія и развитія.

Для всѣхъ этихъ родовъ рисованія употребляется бумага, причемъ связь ея съ матеріаломъ рисованія, за исключеніемъ рисованія перомъ, чрезвычайно рыхлая, не прочная; тѣмъ не менѣе изобрѣтено много способовъ прочнаго фиксированія рисунка.

Въ древности прибѣгали къ совершенно иному способу наведенія красокъ—это *энкаустика*, живопись сухими восковыми красками. Для этой цѣли употреблялась окрашенная восковая паста, приготовленная въ смѣси съ хіосскою мазью; паста эта посредствомъ особой лопаточки, цесструма, накладывалась на дерево, слоновую кость, ме-

таллы и загрунтованный холстъ въ полутвердомъ состояніи, и затѣмъ раздѣлывалась сообразно рисунку; образующіяся неровности сглаживались нагрѣтыми металлическими палочками и пластинками. Въ древности употребляли также жидкія восковыя краски, но такъ какъ не знали способа сохраненія ихъ на долгое время въ жидкомъ видѣ, то употребленіе ихъ, по всей вѣроятности, было сопряжено съ большими трудностями. Гораздо болѣе были распространены въ древности водяныя краски, къ которымъ подмѣшивалось какое-нибудь связывающее вещество, какъ-то: яичный бѣлокъ, клей и т. д. Эти краски употреблялись вплоть до изобрѣтенія масляныхъ.

Собственно *акварельная живопись* гораздо болѣе поздняго происхожденія. Здѣсь главнымъ связывающимъ веществомъ является камедь. Для акварели употребляются большею частью соковыя краски, но въ новѣйшее время стали употреблять и краски кровельныя. Акварель, для которой въ прежнее время употребляли пергаментъ, а въ настоящее время почти исключительно бумагу, отличается прозрачностью красокъ и необыкновенною тонкостью рисунка. Она въ особенности пригодна для миніатюръ (отъ латинскаго слова minium—киноварь, такъ какъ первоначально для этого рода живописи употреблялся красный цвѣтъ). Въ новѣйшее время стараются придать акварели тотъ же характеръ, какимъ отличается живопись масляными красками, что совершенно лишаетъ ее свойственной ей нѣжности и тонкости изображеній; кромѣ того есть попытки еще соединить ее съ пастелью. Такая живопись называется *гуашью* (отъ итальянскаго guazzare—промывать).

Стѣнная живопись была извѣстна уже въ глубокой древности; но первоначально повидимому употребляемыя водяныя краски непосредственно наводились на сухой мра-

моръ. *Фресковая* же живопись требуетъ сыраго грунта; онъ приготовляется изъ смѣси песка и извести, образующей мелко-зернистую влажную штукатурку, которую наводятъ на стѣну въ такомъ количествѣ, какое можетъ быть расписано за день. Краска должна проникнуть въ еще влажную штукатурку и вступить съ нею въ соединеніе. Для фресокъ наиболѣе пригодны минеральныя краски, но лишь такія, которыя не вступаютъ въ химическое соединеніе съ грунтомъ. Въ новѣйшее время изобрѣтена такъ называемая *стереохромія*, которая даетъ возможность наводить краски на сухой грунтъ; для этой цѣли его пропитываютъ жидкимъ стекломъ, которымъ также опрыскиваютъ самый рисунокъ, который вслѣдствіе этого чрезвычайно прочно соединяется съ грунтомъ. Изъ числа другихъ родовъ украшающей стѣны живописи особое значеніе имѣетъ мозаика, благодаря своему архитектоническому характеру. Она пользовалась особеннымъ почетомъ въ тѣ времена, когда живопись находилась еще въ подчиненіи архитектурѣ. Для мозаики употребляются цвѣтные кусочки изъ камня, стекла и проч. Въ древности ею пользовались преимущественно для украшенія половъ; но наибольшее значеніе пріобрѣла она въ эпохи господства византійскаго и романскаго стилей. Въ настоящее время ею пользуется главнымъ образомъ церковная архитектура для украшенія стѣнъ, нишъ, сводовъ, куполовъ и т. д. Мозаика большею частью игнорируетъ воздушную перспективу и прибѣгаетъ къ золотому фону. Въ настоящее время мозаика низвелась на степень художественнаго ремесла.

Въ картинной живописи водяныя и другія краски были совершенно вытѣснены красками масляными, съ появленіемъ которыхъ постепенно исчезаетъ и золотой фонъ. Условія перспективы воздуха и освѣщенія пріобрѣтаютъ

все большее и большее значеніе. Основателями живописи масляными красками считаются братья *Ванъ-Эйкъ*. Въ половинѣ XV столѣтія она была уже во всеобщемъ употребленіи въ Нидерландахъ, откуда въ то же время, благодаря Антонелло Да-Мессина проникла въ Италію. Масляныя краски отличаются не только большою прочностью, но и свѣжестью, блескомъ, глубиной и многочисленностью оттѣнковъ. Удобнѣйшимъ грунтомъ для нихъ является набѣленный холстъ. При высыханіи масляныя краски трескаются, но это можно устранить покрывая ихъ лакомъ.

§ 67. Побочныя вѣтви живописи.

Первое мѣсто среди искусствъ, посредствомъ которыхъ живописныя произведенія становятся достояніемъ печати, по своей художественной самостоятельности занимаетъ *гравировка на мѣди*. Для этой гравировки существуютъ различные способы, которые однако сводятся къ двумъ главнымъ: рисунокъ или вырѣзается на мѣди грабштихелемъ, или вытравляется. Затѣмъ слѣдуетъ *гравировка на деревѣ*. Этотъ способъ совершенно противоположенъ гравировкѣ на мѣди: здѣсь рисунокъ воспроизводится не углубленными линіями, но выпуклыми. Это искусство получило огромное распространеніе такъ какъ оно особенно пригодно для иллюстрацій. *Литографія* есть изобрѣтеніе нынѣшняго вѣка, получившее весьма широкое развитіе въ первой половинѣ нашего столѣтія. При литографіи рисунокъ дѣлается на камнѣ жирными чернилами. Въ новѣйшее время со всѣми этими искусствами воспроизведенія печатныхъ рисунковъ вступила въ борьбу *цинкографія*; но нужно сознаться, что пока главнымъ достоинствомъ ея является лишь дешевизна. Въ *фотографіи* художествен-

ная дѣятельность не играетъ почти никакой роли; тѣмъ не менѣе, въ нѣкоторыхъ примѣненіяхъ своихъ она является весьма важнымъ вспомогательнымъ средствомъ для различныхъ искусствъ. Она много содѣйствовала распространенію копій съ художественныхъ произведеній, и тѣмъ споспѣшествовала развитію художественнаго вкуса.

Менѣе важными и самостоятельными отраслями живописи, служатъ тѣ, которыя служатъ лишь для украшенія произведеній художественныхъ ремеслъ. Сюда относится живопись архитектурная, живопись на стеклѣ, фарфорѣ, глинѣ, а также эмалировка. Древнѣе всѣхъ — живопись на обожженной глинѣ и архитектурная.

§ 68. Историческое развитіе живописи.

Наши свѣдѣнія о живописи у дохристіанскихъ народовъ крайне недостаточны. Повидимому она развилась всецѣло подъ вліяніемъ архитектонической и пластической стилистики, вліяніемъ, которое отражалось на ней и въ позднѣйшіе періоды, когда она уже достигла самостоятельности. Что касается отношеній настроенія, то первобытная живопись пользовалась ими въ очень скромныхъ размѣрахъ, хотя картины, найденныя въ новѣйшее время въ египетскихъ погребальницахъ, свидѣтельствуютъ о томъ, что и этотъ элементъ не былъ чуждъ древнѣйшей живописи. Но нѣтъ никакого сомнѣнія въ томъ, что у древнихъ грековъ развитіе отношеній формы и цвѣтовъ достигло высокой степени совершенства. Этотъ характеръ живопись должна была сохранять до тѣхъ поръ, пока она въ своихъ произведеніяхъ продолжала усматривать лишь символическое значеніе. То же продолжалось и въ первыя времена христіанства; христіанское искусство подчинило

живопись въ сильнѣйшей степени архитектоникѣ. Мрачный мистическій характеръ средневѣковой схоластики также не благопріятствовалъ самостоятельному развитію живописнаго творчества. Собственно говоря, современная живопись имѣетъ главнымъ источникомъ своимъ византійскую мозаику. Повидимому только въ одиннадцатомъ вѣкѣ живопись начала освобождаться отъ строгаго подчиненія своего формамъ; ближайшимъ образомъ однако лишь относительно экспрессіи. Впослѣдствіи, главнымъ образомъ подъ вліяніемъ пластики, въ живописи обнаружилось стремленіе къ натуральности и красотѣ; въ Италіи, подъ вліяніемъ романскаго и готическаго стилей, стремленіе это получило совершенно своеобразный характеръ. Изученіе античнаго искусства довело здѣсь пластику и живопись до чрезвычайно высокой степени развитія, причемъ послѣдняя пріобрѣла полную самостоятельность и стала господствующимъ искусствомъ. Тѣмъ не менѣе, художественная форма и экспрессія продолжаетъ еще оставаться подъ вліяніемъ пластической стилистики; даже въ періодъ высшаго развитія живописи въ Италіи преобладаютъ отношенія формы и духовнаго выраженія, хотя венеціанское искусство довело колоритъ до неподражаемой степени совершенства; Корреджіо въ воспроизведеніи свѣтотѣней не имѣетъ себѣ равныхъ. Это отчасти объясняется характеромъ романскихъ народовъ, въ особенности итальянцевъ, въ которыхъ римскій элементъ преобладаетъ надъ германскимъ; отчасти же это зависѣло и отъ природы самой страны и народонаселенія. Помимо того, что природа Италіи чрезвычайно роскошна, а народъ красивъ,— прозрачность и чистота воздуха не мало содѣйствуетъ рѣзкому очертанію контуровъ.

Совершенно не то мы видимъ въ Нидерландахъ; тамъ

въ искусствѣ долженъ былъ получить преобладающее значеніе элементъ настроенія. Отсюда своеобразный характеръ фламандской школы. Чѣмъ больше она сосредоточивалась на наблюденіи природы, тѣмъ болѣе она должна была придать значеніе этому элементу, чѣмъ и обусловливается своеобразная прелесть ея произведеній. Противуположность между фламандской и итальянской школами заключается однако еще и въ томъ, что послѣдняя носитъ преимущественно идеальный характеръ, достигая высшаго совершенства въ изображеніи религіозныхъ и символическихъ сюжетовъ, тогда какъ вся сила первой обнаруживается въ жанрѣ въ реальномъ изображеніи живой дѣйствительности; обѣ школы являются совершенно равнозначущими въ живописи исторической и портретной. Хотя какъ германское, такъ и романское искусства почти одновременно освободились отъ вліянія архитектуры и пластики, но каждое изъ нихъ стало слѣдовать своимъ путемъ.

Итальянская и фламандская живописи не остались безъ вліянія на развитіе этого искусства у другихъ народовъ; само собой разумѣется, что въ силу географическихъ, этнографическихъ и національныхъ условій живопись всюду получила своеобразный отпечатокъ, но тѣмъ не менѣе всюду же обнаруживаются противуположность и борьба двухъ направленій—идеальнаго и реальнаго. Въ новѣйшее время повидимому окончательная побѣда осталась за послѣднимъ.

В) Искусства, изображающія въ отношеніяхъ времени и относящіяся главнымъ образомъ къ слуховой сферѣ.

4) Поэзія.

§ 69. Ея средства. Значеніе понятій. Ея область. Отношенія къ культурѣ.

Уже было указано, что понятія имѣютъ чрезвычайно важное значеніе. Въ поэзіи же значеніе это особенно усиливается еще вслѣдствіе того, что тутъ понятія образуютъ самый матеріалъ вообще, правда, лишь настолько, насколько въ основѣ ихъ лежитъ чувственное явленіе, и притомъ настолько, насколько они могутъ быть выражены въ звукѣ. Нѣтъ сомнѣнія, что звуковое выраженіе понятій въ поэзіи не является самымъ главнымъ элементомъ ея, что доказывается возможностью перевода поэтическихъ произведеній съ одного языка на другой, а также эстетическимъ наслажденіемъ, которое доставляетъ безмолвное чтеніе ихъ. Тѣмъ не менѣе звукъ является главнымъ средствомъ эстетическаго воздѣйствія въ этой сферѣ, главнымъ выразителемъ ея сущности, т. е. понятій.

Поэзія не находитъ своего матеріала готовымъ въ природѣ; онъ является продуктомъ человѣческаго духа и культуры; вслѣдствіе этого и самые способы поэтическаго творчества имѣютъ болѣе внутренній, духовный характеръ, чѣмъ въ пластическихъ искусствахъ. Ни въ какой другой сферѣ понятія не пріобрѣтаютъ такого огромнаго значенія, какъ въ поэзіи, потому что одна форма сама по себѣ здѣсь, за весьма рѣдкими исключеніями, не имѣетъ ника-

кого эстетическаго значенія. Форма эта, т. е. звукъ человѣческой рѣчи, служитъ, какъ сказано, только средствомъ объективнаго воспроизведенія понятій, безъ котораго, правда, эти послѣднія въ свою очередь не имѣли бы никакого эстетическаго значенія.

Понятія, какъ намъ извѣстно, развились непосредственно или косвенно изъ опыта; но есть и такія, которыя развились изъ другихъ понятій, уже независимо отъ опыта. Это—идеи. Поэзія въ несравненно большей мѣрѣ, чѣмъ всѣ другія искусства, можетъ воспроизводить именно идеи, т. е. понятія, не основанныя ни на внѣшнемъ, ни на внутреннемъ опытѣ; идеальное творчество вслѣдствіе этого присуще ей больше, чѣмъ всѣмъ другимъ искусствамъ. Но въ одномъ отношеніи поэтическое творчество стѣснено болѣе, чѣмъ пластическое, а именно: имѣя возможность воспроизводить явленія, совершающіяся во времени, она крайне стѣснена въ воспроизведеніи явленій пространственныхъ, такъ какъ по существу своему она и эти послѣднія вынуждена превращать въ первыя, говоря проще, прибѣгать къ описаніямъ, требующимъ времени, что въ значительной мѣрѣ лишаетъ воспроизводимыя ею картины покоя или движенія наглядности.

Понятія, смотря по своему происхожденію, бываютъ двухъ родовъ: конкретныя и абстрактныя. Конкретныя относятся къ предметамъ и явленіямъ, поскольку они воспринимаются нашей чувственной сферой; абстрактныя исходятъ отъ отношеній между предметами и явленіями. Первые, вслѣдствіе своего непосредственнаго отношенія къ чувственнымъ явленіямъ, всегда гораздо интенсивнѣе, всегда рѣзче рисуются въ человѣческой фантазіи; но лишь благодаря послѣднимъ поэтическій полетъ ея становится широкимъ, такъ какъ комбинированіе отношеній всецѣло

предоставлено ея произволу. Поэзія, подобно всѣмъ искусствамъ, прежде всего должна давать пищу созерцанію; уже въ силу этого конкретныя понятія должны играть въ ней преобладающую роль; но она никоимъ образомъ не должна игнорировать абстрактныя понятія, въ виду значенія ихъ для творческой фантазіи, не забывая однако основнаго правила эстетики, въ силу котораго всякое эстетическое дѣйствіе основано на созерцаніи. Въ силу этого изъ области поэзіи должны быть устранены весьма многія общія понятія, имѣющія большое значеніе въ другихъ сферахъ. Поэтическій языкъ долженъ быть чуждъ выраженій научныхъ, философскихъ, техническихъ, за исключеніемъ тѣхъ случаевъ, когда эти области составляютъ именно предметъ поэзіи. Весьма важно также, чтобъ поэтическій языкъ былъ чуждъ иностранныхъ словъ, такъ какъ они лишаютъ его колоритности. Помимо выразительности и колоритности языка достиженію поэтическихъ цѣлей весьма много содѣйствуетъ ясность, чистота и своеобразная красота отношеній, въ которыхъ проявляется поэтическая идея.

Хотя рѣчь является лишь символически условнымъ знакомъ и сама по себѣ не имѣетъ эстетическаго значенія; далѣе, хотя въ сочетаніи словъ чувственный моментъ проявляется въ гораздо менѣе совершенной формѣ, чѣмъ въ пластическихъ искусствахъ, — все же поэзія относительно эстетическаго дѣйствія своего значительно превосходитъ эти искусства; это обусловливается тѣмъ, что хотя эстетическія дѣйствія всегда основаны на чувственномъ воспріятіи, но лишь настолько, насколько эти послѣднія имѣютъ соотношеніе къ духовной жизни человѣка. Сила впечатлѣнія, производимаго поэзіею, еще возростаетъ

вслѣдствіе того, что самый матеріалъ, самыя средства ея чисто духовнаго свойства.

Какъ бы восоко ни возносилась поэзія надъ сферою дѣйствительности, благодаря полету фантазіи и обилію формъ, доставляемыхъ ей человѣческою рѣчью, все же область ея ограничена законами внѣшней и внутренней жизни. Какъ бы свободенъ ни былъ ея полетъ, — лишь въ этой области заключаются преслѣдуемыя ею цѣли. Поэзія болѣе всѣхъ другихъ искусствъ склонна заблудиться въ дебряхъ неудержимой фантазіи, сдѣлать предметомъ своего творчества совершенно не подобающій матеріалъ и преслѣдовать цѣли, совершенно ей несвойственныя. Ни въ какой другой сферѣ искусства не встрѣчается такого злоупотребленія формами, гдѣ ими сплошь и рядомъ пользуются для осуществленія цѣлей, ничего общаго не имѣющихъ съ искусствомъ.

Но и въ вышеуказанныхъ предѣлахъ область поэтическаго творчества настолько обширна, что въ своемъ развитіи поэзія гораздо больше, чѣмъ всѣ другія искусства, зависитъ отъ общаго развитія культуры. Въ поэзіи отражается вся совокупность культурнаго развитія человѣка, степень образованности данной эпохи, вся совокупность знаній, — и на ряду съ этимъ всеобъемлющее значеніе природы и ея законовъ. Само собою разумѣется, что не во всякомъ поэтическомъ произведеніи мы должны ожидать, что эти признаки обнаружатся; многое зависитъ отъ области поэтическаго творчества и направленія его. Но въ произведеніяхъ міровыхъ поэтовъ всегда легко подмѣтить, что въ умѣ послѣднихъ совмѣщалась вся совокупность человѣческихъ познаній данной эпохи. Познанія эти никоимъ образомъ не нужно смѣшивать съ познаніями ученаго специалиста и философа, такъ какъ поэзія, подобно

всѣмъ другимъ искусствамъ, вовсе не преслѣдуетъ непосредственно педагогическихъ цѣлей; — она имѣетъ цѣлью изобразить явленія жизни во всей ихъ глубинѣ, во всемъ ихъ многообразіи, сдѣлать ихъ доступными созерцанію, чтобы расширить кругозоръ и возвысить понятія читателя и слушателя. Новѣйшая натуралистическая школа заблуждается, утверждая, что цѣль романа — показать, какимъ образомъ физіологически осуществляются психическія явленія и каковы ближайшія причины этого осуществленія; не говоря уже о томъ, что въ большинствѣ случаевъ дознаніе этихъ причинъ совершенно невозможно, подобный принципъ, заставляя поэзію прибѣгать напримѣръ къ пріемамъ, умѣстнымъ въ физикѣ или химіи, превращаетъ ее въ науку и притомъ науку крайне неточную.

Поэзія находится во взаимодѣйствіи со всѣми другими искусствами; отчасти она доставляетъ имъ матеріалъ, но съ другой стороны и они производятъ на нее сильное вліяніе, вслѣдствіе чего они могутъ пріобрѣсти характеръ архитектоническій, пластическій, живописный или музыкальный. Но въ полной зависимости поэзія никогда не была ни отъ одного изъ искусствъ. Въ наиболѣе тѣсную связь она вступила съ музыкой и драматическимъ искусствомъ. Въ театральныхъ искусствахъ она вступила въ болѣе тѣсный союзъ съ живописью.

§ 70. Историческое развитіе.

Если мы поэзію поставили во главѣ звуковыхъ искусствъ, то лишь потому, что первоначальное развитіе ея, подобно развитію архитектуры, совершалось въ зависимости отъ потребности, совершенно ей чуждой, хотя и относящейся не къ чувственно тѣлесной, но къ духовной

сферѣ человѣка, а именно отъ потребности устной передачи, и съ этою цѣлью рѣчи старались придать болѣе искусственныя формы. Весьма возможно, что первоначально потребность эта была чисто религіозною и обусловливалась цѣлями богослуженія. Возможно также, что въ этихъ видахъ раньше прибѣгали къ музыкѣ, чѣмъ къ поэзіи. Несомнѣнно то, что оба эти искусства оказались одинаково пригодными для того, чтобы придать религіознымъ торжествамъ больше великолѣпія и значенія. Которое изъ этихъ двухъ искусствъ было болѣе раннимъ трудно рѣшить, и къ тому же вопросъ этотъ имѣетъ очень мало значенія. Достаточно указать на то, что связь ихъ установилась очень рано съ пѣніемъ, которое и послужило къ самостоятельному развитію каждаго изъ нихъ.

Бо̀льшая зависимость отъ культурнаго развитія и національности, проявляющаяся уже въ способѣ воспроизведенія—въ языкѣ, обусловливаетъ въ поэзіи такое ограниченіе, которое совершенно чуждо другимъ искусствамъ, потому что самый способъ этотъ имѣетъ условное значеніе, и условность эта національная. Тѣмъ не менѣе, лишь благодаря языку культурное развитіе у различныхъ народовъ стало болѣе или менѣе общимъ. Величайшее вліяніе въ этомъ смыслѣ на развитіе искусства вообще имѣло греческое искусство. Подобно всѣмъ другимъ и поэзія находилась у грековъ подъ вліяніемъ пластической стилистики; отсюда необычайное развитіе греческаго искусства. Но и лирика, и драма получили у древнихъ грековъ значительное развитіе, хотя въ нихъ также замѣтно преобладаніе пластико-символическаго характера. Въ лирикѣ греческая поэзія не столько имѣла въ виду внутреннее изображеніе человѣка, сколько наглядное выраженіе чувствъ во внѣшнихъ событіяхъ. Въ драмѣ, въ особенности въ

трагедіи, главное значеніе имѣло пластическое изображеніе отдѣльныхъ личностей и группъ въ движеніи. Уже маски и котурны свидѣтельствуютъ о томъ, что лирическій моментъ, моментъ ощущенія и индивидуальности игралъ второстепенную роль сравнительно съ моментомъ эпическимъ и символическимъ. Образцовая объективность и ясность греческой поэзіи, необыкновенное чувство мѣры, которымъ она характеризуется, сдѣлали ее образцомъ литературы всѣхъ позднѣйшихъ временъ и народовъ. Вслѣдствіе этого она и была названа классическою.

Мы уже видѣли, какіе перемѣны произошли въ искусствѣ подъ вліяніемъ христіанства и германской культуры. Противоположность между германскими и романскими искусствами должна была особенно сильно обнаружиться въ поэзіи. Въ общемъ можно сказать, что романскіе народы больше придержались классическаго идеала красоты, придавая большее значеніе разработкѣ формъ и образовъ; германскіе же народы довели до высшей степени совершенства отношенія настроенія въ искусствѣ вообще и въ поэзіи въ особенности. Въ настоящее время различіе это все болѣе и болѣе сглаживается.

§ 71. О матеріалѣ поэзіи и ея техникѣ. Рѣчь и тонъ. Звукъ словъ и смыслъ словъ. Удареніе. Письменная рѣчь. Народная и искусственная поэзія.

Матеріаломъ поэзіи являются рѣчь и звукъ. Хотя рѣчь проявляется всегда чрезъ посредство звука, тѣмъ не менѣе ее слѣдуетъ отличать отъ него, такъ какъ звукъ можетъ получить въ ней и придать ей самостоятельное значеніе.

Рѣчь состоитъ изъ словъ, а въ словахъ мы должны

отличать звукъ отъ смысла. Эстетическое значенiе словесныхъ звуковъ очень ничтожно сравнительно со смысломъ словъ. Но несомнѣнно, что звукъ, интонацiя, могутъ усилить эстетическое значенiе слова. Точно также въ соединенiи словъ въ связной рѣчи нужно отличать звуковыя отношенiя отъ смысловыхъ. Лишь въ этомъ соединенiи отдѣльныя слова могутъ получить эстетическое значенiе. Значенiе это можетъ быть усилено чисто звуковыми отношенiями, которыя могутъ получить самостоятельное эстетическое значенiе, помимо самой связи, напр. въ стихахъ. То же самое относится и къ тону, который въ поэзiи обнаруживается въ формѣ ударенiй. Что всѣ эти отношенiя играютъ однако второстепенную роль доказывается тѣмъ, что эстетическое дѣйствiе письменной рѣчи мало уступаетъ устной.

Хотя абстракцiя, наблюдаемая въ письменахъ болѣе или менѣе кажущаяся, такъ какъ и письменная рѣчь является лишь напоминанiемъ рѣчи устной, тѣмъ не менѣе, различiе между ними громадно, такъ какъ звуковыя отношенiя въ поэзiи играютъ не меньшую роль, чѣмъ въ музыкѣ, а между тѣмъ письменная рѣчь не имѣетъ никакой возможности выразить ихъ наглядно.

Такъ какъ поэзiя несомнѣнно древнѣе письменной рѣчи, то до изобрѣтенiя послѣдней она должна была ограничиваться импровизацiею, устной передачей, при каковой формы ея подвергались измѣненiямъ и въ то же время постепенно прогрессировали. Пока поэзiя слѣдовала лишь своимъ непосредственнымъ побужденiямъ и исключала изъ сферы своей теоретическiя побужденiя, она стояла въ противорѣчiи съ тѣмъ родомъ творчества, въ которомъ умственный элементъ играетъ главную роль. Отсюда различiе между поэзiей народной и поэзiей искус-

ственной. Повидимому съ введеніемъ во всеобщее употребленіе письменной рѣчи, народная поэзія приходитъ въ упадокъ.

§ 72. Объ общихъ формахъ поэзіи. Метръ и проза. Ритмъ. Стихи. Строфы. Риѳма. Аллитерація. Игра словъ. Картинность. Парабола, тропа, метафора. Аллегорія.

Нерѣдко метрическую обработку рѣчи считали существеннымъ признакомъ поэзіи, и несомнѣнно, что метръ составляетъ самую существенную форму въ поэзіи. А между тѣмъ поэзія и въ прозаической рѣчи можетъ получить сильное выраженіе, тогда какъ наоборотъ метрическая форма рѣчи не исключаетъ совсѣмъ прозаическіе и низменные сюжеты. Это объясняется тѣмъ, что метръ имѣетъ собственно чисто внѣшнее, музыкальное значеніе, которому доступна и проза, но по всей вѣроятности поэзія раньше воспользовалась имъ, и до настоящаго времени мы видимъ еще, что иногда слабо одаренныя поэтическія натуры гораздо легче выражаютъ свои мысли въ мнимопоэтической формѣ, чѣмъ въ прозаической.

Метръ, размѣръ рѣчи всегда связанъ съ ритмическими соотношеніями, которыя однако слѣдуетъ отличать отъ него. Метрическія формы бываютъ двухъ, трехъ, четырехъ и многосложныя. Важнѣйшія изъ нихъ слѣдующія: 1) двусложныя: ямбъ (◡ —), трахей (— ◡), спондей (— —), пиррихій (◡ ◡); 2) трехсложныя: анапестъ (◡ ◡ —), дактиль (— ◡ ◡), амфибрахій (◡ — ◡); 3) четырехсложныя: харіямъ (— ◡ ◡ —), пеанъ (— ◡ ◡ ◡) и т. д. Посредствомъ соединенія этихъ формъ получается стихъ, который, по числу входящихъ въ его составъ метровъ, можетъ быть монометромъ, диметромъ, триметромъ,

тетраметромъ, пентаметромъ и гекзаметромъ. Въ болѣе длинныхъ стихахъ прибѣгаютъ къ точкѣ отдохновенія — цезурѣ. Изъ соединенія нѣсколькихъ стиховъ получается строфа.

Строфа можетъ состоять изъ однородныхъ и разнородныхъ стиховъ. Количество стиховъ, входящихъ въ составъ строфы, можетъ быть весьма различно. Строеніе строфъ тѣсно связано съ риѳмой, или однозвучнымъ окончаніемъ заключительныхъ словъ.

Кельтическіе и древне-германскіе поэты выработали другую форму созвучія, а именно аллитерацію. Она состоитъ въ томъ, что главные слоги стиха, на которые падаетъ удареніе, начинаются съ одной и той же буквы. Въ новѣйшей поэзіи аллитерація оставлена, хотя Рихардъ Вагнеръ, напримѣръ, съ большимъ успѣхомъ воспользовался ею для нѣкоторыхъ изъ своихъ либретто.

Съ созвучіемъ и риѳмою тѣсно связаны игра словъ и каламбуръ.

Поэтическій языкъ по самому свойству поэзіи долженъ быть картиннымъ; но картинность эта не должна быть смѣшана съ поробовой, тропою и метафорою. Въ поробовѣ главная картина сохраняется на ряду съ картиною, которая ей противопоставляется; въ тропѣ же и метафорѣ противупоставляемая главной картина стоитъ на первомъ планѣ. Аллегорія есть осложненная метафора.

§ 73. О формахъ поэтическихъ произведеній вообще. Главнѣйшія формы поэзіи: лирика, эпосъ и драма.

Разсмотрѣнныя поэтическія формы относятся къ формамъ поэтическаго произведенія какъ части къ цѣлому, какъ средства къ цѣли. Поэтическія произведенія должны

быть не только, подобно другимъ произведеніямъ искусства, наглядны, но наглядность ихъ должна быть соединена съ цѣлостностью, гармоніей и жизненной правдой. И въ поэтическихъ произведеніяхъ нужно различать концепцію, композицію, подраздѣленія и, наконецъ, исполненіе.

Поэзія можетъ изображать намъ событія какъ внѣшней, такъ и внутренней жизни, притомъ либо независимо другъ отъ друга, либо первыя по отношенію ко вторымъ и вторыя по отношенію къ первымъ. Отсюда два рѣзко различающіяся между собою рода поэзіи—*эпика* и *лирика*, весьма часто соприкасающіеся между собою, но такъ, что всегда видно преобладаніе той или другой.

Но кромѣ того возможно еще изображеніе такихъ событій, которыя являются одновременно и внутренними и внѣшними, потому что происходятъ изъ взаимодѣйствія внутреннихъ и внѣшнихъ мотивовъ. Этотъ родъ поэзіи, въ которомъ соединяются какъ эпическіе, такъ и лирическіе моменты, называется драмой.

а) Лирическая поэзія.

§ 74. Общій характеръ. Эпико-лирическая и чисто лирическая поэзія. Ода, гимнъ и диѳирамбъ. Баллада, элегія и эпиграмма. Поучительныя стихотворенія. Сатира. Пѣснь.

Въ лирической поэзіи, которая по всей вѣроятности предшествовала эпической, духовная жизнь человѣка сама становится объектомъ поэтическаго творчества. Человѣческій духъ изображаетъ самого себя, свое состояніе, свои ощущенія, стремленія, словомъ все то, что въ немъ со-

вершается, насколько оно можетъ явиться объектомъ сознанія. Въ пластикѣ это было возможно только въ самой ограниченной степени, въ живописи лишь настолько, насколько духовная жизнь выражается во внѣшнемъ движеніи, и при этомъ послѣдняя всегда ограничивается однимъ моментомъ этого движенія. Въ лирической же поэзіи доступны изображенію всѣ внутренніе процессы сознанія во всей ихъ полнотѣ и интимности. Субъективность человѣческаго духа можетъ проявиться здѣсь во всѣхъ отношеніяхъ, и она то именно является главнымъ объектомъ изображенія. Но такъ какъ все сознаніе наше, всѣ наши ощущенія и представленія непосредственно или косвенно проистекаютъ отъ впечатлѣній внѣшняго міра, то внутренніе процессы нашей духовной жизни могутъ быть изображены только въ своихъ соотношеніяхъ къ явленіямъ внѣшней жизни. Соотношенія эти также могутъ быть непосредственными и косвенными, т. е. изображеніе можетъ относиться либо къ чувственно тѣлесному явленію, либо къ той идеѣ, въ основѣ которой это явленіе лежитъ. Отсюда подраздѣленіе лирики на эпическую и чистую лирику. Болѣе дробныя подраздѣленія ея обусловливаются самымъ характеромъ сюжетовъ, концепціею и стилемъ.

Основнымъ закономъ лирическаго стиля является единство настроенія. Поэтому лирика больше всѣхъ другихъ родовъ поэзіи придерживается стихотворной формы, которая, благодаря своей размѣренности, немало содѣйствуетъ единству производимаго впечатлѣнія.

Чѣмъ наивнѣе, непосредственнѣе высказывается чувство, тѣмъ проще и форма выраженія. Напротивъ, чѣмъ больше обнаруживается вліяніе размышленія, тѣмъ сложнѣе и искусственнѣе становятся поэтическія формы. Наконецъ, воодушевленіе, сильныя ощущенія, въ которыхъ

обнаруживается борьба противорѣчій, выражаются въ формахъ болѣе свободныхъ и чужды равномѣрныхъ метрическихъ конструкцій. Лирика проявляетъ особую склонность къ соединенію съ музыкой, и по всей вѣроятности соединеніе это имѣло уже мѣсто въ очень отдаленныя времена, на что указываетъ уже самое названіе (отъ греческаго «лира»).

Эпическая лирика получила особенно сильное развитіе въ древней Греціи, гдѣ мы встрѣчаемся съ тремя родами этого рода произведеній: одой, гимномъ и диѳирамбомъ.

Въ *одѣ* предметъ изображается только со своей идеальной стороны. Чувства, изъ которыхъ она проистекаетъ, могутъ быть возбуждены лишь высокими, идеальными предметами. Темою ея всегда является возвышенное, а потому и стиль ея долженъ отличаться возвышенностью.

Ода становится *гимномъ*, когда возвышенный предметъ является въ то же время священнымъ, или когда она переходитъ въ хвалебную или благодарственную пѣснь. Гимнъ, смотря по божествамъ или празднествамъ, которыя онъ воспѣвалъ, получилъ различныя названія (пеанъ, диѳирамбъ и т. д.); иногда онъ имѣлъ совершенно эпическій характеръ, иногда же, подобно одѣ, приближался къ такъ называемой идейной лирикѣ.

Диѳирамбъ—вакхическое, торжественное пѣснопѣніе,—является вдохновеннымъ, исполненнымъ воодушевленія гимномъ.

Несравненно болѣе выразительнымъ характеромъ отличается возникшая въ средніе вѣка *баллада* (буквально—плясовая пѣсня), имѣющая предметомъ изображеніе не какого-нибудь отдѣльнаго предмета, а цѣлаго событія. Баллада обработываетъ свой сюжетъ субъективно, и даже въ самыхъ изображаемыхъ событіяхъ преимущественно

выдвигаетъ субъективные моменты. Въ этомъ отношеніи она приближается къ драмѣ. Ничего подобнаго нѣтъ въ *романсѣ*, который нерѣдко смѣшиваютъ съ балладой; но въ романсѣ изложеніе отличается безусловною объективностью, а потому онъ больше относится къ эпикѣ. Область баллады несравненно обширнѣе области предыдущихъ родовъ лирики, потому что значеніе ея заключается не столько въ изображаемыхъ предметахъ, сколько въ отношеніяхъ къ нимъ изображающаго. Въ балладу можетъ войти и элементъ веселаго, юмора и даже простонароднаго; сама баллада развилась изъ народной поэзіи.

Предметомъ поэтическаго творчества могутъ быть не только внѣшніе предметы и явленія, но и состоянія внутренней жизни человѣка. Сюда относятся поэтическія описанія сельской жизни, картинъ нравовъ, душевныхъ состояній; къ этому роду лирики относятся *идиллія* и *элегія.*

Перенесеніе лирическаго сюжета въ идейную сферу породило у восточныхъ и романскихъ народовъ особое богатство поэтическихъ формъ, въ которыхъ мыслящій духъ относится къ изображаемымъ объектамъ и связаннымъ съ ними ощущеніямъ то шаловливо, то глубокомысленаго. Сюда относятся: газель, сонетъ, концона, терцина, рондо, мадригалъ, редондиль и т. д., въ которыхъ на ряду съ музыкальнымъ элементомъ преобладаетъ идейный.

Безусловно къ идейной поэзіи относится *эпиграмма,* въ которой сатирическій элементъ присоединился лишь въ позднѣйшія времена и вовсе не составляетъ необходимой принадлежности. Эпиграмма собственно есть надпись, въ которой поэтъ по поводу предмета, о которомъ идетъ рѣчь, выражаетъ глубокую мысль въ очень короткой формѣ.

Кромѣ вышеупомянутыхъ формъ эпической лирики,

которыми овладѣла и идейная лирика, эта послѣдняя создала еще множество собственныхъ формъ. Въ поучительныхъ стихотвореніяхъ она однако выходитъ изъ предѣловъ поэзіи, заимствуя отъ нея только форму; а между тѣмъ подобныя стихотворенія, быть можетъ, послужили исходной точкой всей поэзіи вообще. *Сатира*, наоборотъ, будучи чисто лирическою по своему содержанію, рѣдко пользуется поэтическими формами и охотно вступаетъ на почву прозы. Побочною вѣтвью сатиры является *пародія*.

Характеръ чистѣйшей лирики выражается въ *пѣсни*, въ которой непосредственно проявляется какое-либо чувство, причемъ безразлично, относится ли оно къ прошедшему, настоящему или будущему объекту. Существуетъ два главныхъ рода пѣсней: пѣснь духовная и пѣснь свѣтская. Но помимо ихъ слѣдуетъ еще различать пѣснь народную отъ пѣсни искусственной. Въ связи съ музыкой пѣснь превращается въ особый видъ искусства.

б) Эпическая поэзія.

§ 75. Общій характеръ. Происхожденіе легендъ и миѳовъ. Рапсодіи и эпизоды. Ѳеогоніи и героическія поэмы. Идиллія. Романсъ. Сказка. Эпическая проза. Разсказъ. Романъ и новелла. Сатира. Парабола. Басня.

Чтобы изобразить предметъ въ его полной объективности, необходимо, чтобы изображающій совершенно отвлекся отъ собственныхъ ощущеній. Это лучше всего достигается тѣмъ, что изложеніе относится къ прошлому. По этой же причинѣ эпическая поэзія обращаетъ главное вниманіе на отношенія формъ и образовъ, а не на отношенія настроенія. Съ этой точки зрѣнія она прибли-

жается къ пластикѣ, съ которою имѣетъ сходство еще и въ томъ, что главнымъ предметомъ ея изображенія является человѣкъ, хотя конечно внѣшнюю жизнь его она не въ состояніи изобразить во всей ея ширинѣ. Долгое время главнѣйшимъ матеріаломъ эпической поэзіи служили дѣянія героевъ и боговъ, которые въ устахъ народа выработались въ *сказаніе* и *миѳъ*. Вскорѣ выработались двѣ формы поэтическаго творчества въ этой сферѣ: одна обратилась къ обработкѣ частностей, а другая къ соединенію частностей въ одно цѣлое. Такимъ образомъ съ одной стороны, появились сказанія объ отдѣльныхъ герояхъ и богахъ—*рапсодіи* и *эпизоды*,—а съ другой стороны цѣльныя *ѳеогоніи* и героическія пѣсни, или собственно *эпосъ*.

Рапсодіи несомнѣнно предшествовали эпосу, хотя и продолжали существовать одновременно съ нимъ. Въ средніе вѣка онѣ пріобрѣли своеобразную форму въ *романсѣ*. Какъ указываетъ самое названіе (romanzero—народный языкъ), онѣ вначалѣ имѣли чисто народный характеръ. Соединеніе героическаго сказанія съ миѳическимъ должно было особенно благопріятствовать развитію древняго эпоса по крайней мѣрѣ до тѣхъ поръ, пока сознаніе человѣка не выходило за предѣлы миѳологіи. Весьма понятно отсюда, что настоящій эпосъ могъ достигнуть высшей степени развитія только въ народной поэзіи; поэзія же искусственная содѣйствовала только красотѣ его формъ. Надосягаемой степени совершенства эпосъ достигъ у древнихъ грековъ, и величайшимъ представителемъ его является безспорно Гомеръ. Древне-германскій эпосъ отличается силою страстей и трагическимъ характеромъ довлѣющей судьбы; слѣдовательно субъективный элементъ въ немъ болѣе выдвинутъ. Въ самомъ изложеніи не за-

мѣчается того полнаго единства и гармоніи, которымъ отличается эпосъ грековъ.

Но древній эпосъ воспѣвалъ не только дѣянія героевъ и боговъ, которые управляли судьбами народовъ, но и приключенія и событія жизни отдѣльныхъ лицъ, разсматриваемыя главнымъ образомъ съ точки ихъ культурнаго и нравственнаго значенія. Такъ, на ряду съ Иліадой стоитъ Одиссея. Даже событія повседневной жизни, жизни частной, а также тѣ, которыя возникаютъ изъ отношенія человѣка къ природѣ, являлись въ древности предметомъ обработки въ формѣ *идилліи*.

Съ развитіемъ народнаго сознанія сплетеніе участи людей съ дѣяніями боговъ утратило свое значеніе и превратилось въ простую аллегорію, лучшими примѣрами которой могутъ служить эпопеи Виргилія и Тарквато Тассо. Въ средніе вѣка пытались возобновить живую связь между человѣческою судьбою и сверхъестественными силами въ двоякой формѣ: въ формѣ сверхчувственной, соотвѣтствующей христіанскому міросозерцанію; величайшимъ представителемъ этого направленія является Данте; съ другой стороны ухватились за народную сказку, явившуюся въ народной поэзіи на смѣну миѳу, и старались соединить ее съ приключеніями героевъ, хотя связь эта была крайне шаткая; лучшимъ представителемъ этого направленія былъ Аріосто. Обѣ эти формы имѣли жизненное значеніе главнымъ образомъ благодаря аллегорическому духу, съ утратою котораго исчезло и это значеніе, какъ то доказываютъ поэмы Мильтона и Клопштока. Миѳическій элементъ превратился во внѣшній театральный эффектъ.

Въ »Сидѣ» и въ «Лузіадѣ» придворно-рыцарская поэзія еще разъ попыталась создать настоящій національный

эпосъ, но тѣмъ не менѣе во всемъ проявляется искусственный, субъективный характеръ его. Этотъ послѣдній сталъ получать все большее и большее преобладаніе и наконецъ прорвалъ формальныя оковы эпическаго изложенія. Переходъ къ прозѣ былъ тѣмъ легче, что въ сознаніи народа созрѣло сатирическое отношеніе къ вымыслу, какъ въ поэзіи, такъ и въ жизни. Отношеніе это повело къ развитію *животнаго эпоса* съ одной стороны, а съ другой—къ прозаическому, реальному изображенію повседневной жизни.

Прозаическій эпосъ культивировался уже въ древности. Область его можетъ быть отграничена только отрицательнымъ путемъ. Религіозный миѳъ и тѣсно связанная съ нимъ героическая легенда не подлежатъ его обработкѣ. Возвышенность самаго предмета требуетъ здѣсь болѣе возвышеннаго изложенія. Остальные сюжеты эпической поэзіи одинаково доступны, какъ метрической обработкѣ, такъ и прозаической, что вполнѣ зависитъ отъ концепціи поэта: въ тѣхъ случаяхъ, когда поэтическая фантазія болѣе склонна къ пластическому и музыкальному изображенію, метрическая форма, т. е. стихи, является болѣе подходящею; въ тѣмъ же случаяхъ, когда она болѣе склонна къ субъективному, живописному изображенію—художественная проза предпочтительнѣе. Эта послѣдняя въ особенности пригодна для юмористической и сатирической обработки сюжета, которая впрочемъ отнюдь не исключаетъ и стихотворной.

Простѣйшею формою прозаическаго эпоса является *разсказъ*; существуютъ однако и разсказы въ стихахъ, подобно тому, какъ существуютъ стихотворные романы и новеллы. Разсказъ требуетъ большей объективности изображенія, чѣмъ всѣ остальныя формы прозаическаго эпоса.

Онъ почерпаетъ свои сюжеты изъ дѣйствительной жизни и требуетъ лишь художественнаго изображенія внѣшняго событія, которое всегда играетъ въ немъ главную роль Побочными, второстепенными вѣтвями разсказа являются *шутка* и *анекдотъ*.

Средоточіемъ *романа*, напротивъ, является изображеніе отдѣльнаго характера и его соотношеній къ другимъ характерамъ. Хотя романъ не переходитъ за предѣлы дѣйствительной жизни, но въ судьбѣ главнаго дѣйствующаго лица и въ развитіи изображаемыхъ характеровъ вообще онъ рисуетъ событія и явленія необычайныя, выходящія изъ ряда обыкновенныхъ явленіій житейской прозы. Въ обработкѣ романа поэтъ можетъ придать главное значеніе внѣшнимъ событіямъ и проистекающимъ отъ нихъ положеніямъ и состояніямъ дѣйствующихъ лицъ и въ особенности главнаго лица—героя; или же онъ можетъ сосредоточиться на развитіи внутреннихъ, психическихъ явленій, на развитіи характеровъ. Романъ, болѣе чѣмъ всѣ остальные роды поэзіи, находится въ зависимости отъ культурнаго состоянія данной эпохи, такъ какъ онъ почерпаетъ свое содержаніе преимущественно изъ явленій окружающей жизни, или же, если онъ изображаетъ и иного рода явленія, то все же по отношенію къ нимъ. Различныя формы романа возникли поэтому подъ вліяніемъ культуры данной эпохи; такъ, напримѣръ, рыцарскій романъ, романъ интриги, романъ пасторальный, сатирическій и юмористическій романъ, сантиментальный романъ, психологическій, философскій и художественный романъ, историческій и соціальный, уголовный и патологическій романъ, народный романъ, сенсаціонный и новѣйшій натуралистическій романъ.

Чѣмъ субъективнѣе становился романъ, тѣмъ болѣе ста-

ли въ немъ преобладать отношенія настроенія и тѣмъ болѣе получилъ значенія заключающійся въ немъ драматическій элементъ. Чѣмъ больше романъ склонялся къ натурализму, тѣмъ большее значеніе пріобрѣтали въ немъ изображенія внѣшнихъ условій жизни и физіологическихъ процессовъ, лежащихъ въ основѣ психическихъ явленій. Ни въ одномъ изъ родовъ поэзіи не обнаруживается большей опасности воспріятія антихудожественныхъ тенденцій и искаженія поэтическихъ формъ; но съ другой стороны ни одинъ родъ поэзіи не имѣлъ такого могучаго обратнаго воздѣйствія на ходъ развитія культуры, какъ романъ.

Новелла относится къ роману, какъ рапсодія къ героическому эпосу, такъ какъ она всегда сосредоточивается на отдѣльномъ конфликтѣ. Старинная новелла приближается къ разсказу, отличаясь отъ него лишь тѣмъ, что, подобно роману, она отыскиваетъ въ изображаемыхъ событіяхъ необычайное; и обращаетъ главное вниманіе на самый конфликтъ и соотвѣтствующее ему положеніе. Въ виду незначительныхъ размѣровъ новелла требуетъ болѣе тщательной художественной обработки.

Побочными вѣтвями эпической поэзіи являются *порабола* и *басня*, которыя, пользуясь эпическимъ способомъ изложенія, преслѣдуютъ преимущественно дидактическія цѣли.

в) Драматическая поэзія.

§ 76. Общій характеръ. Драматическое дѣйствіе. Драматическій конфликтъ. Характеры. Трагедія и комедія, драма и слезливая комедія. Классическій и романтическій элементъ драмы. Различные роды драмы.

Драматическая поэзія, подобно эпической, имѣетъ предметомъ своимъ внѣшнія дѣйствія, но лишь настолько, насколько они относятся къ явленіямъ духовной жизни человѣка и отъ нея проистекаютъ. Поэтому она имѣетъ непосредственнымъ предметомъ изображеніе человѣка и должна изображать его въ полной реальности и притомъ преимущественно въ проявленіяхъ его воли, т. е. въ дѣйствіи.

Драматическая форма основывается на лирическомъ и эпическомъ элементахъ, что не исключаетъ возможности преобладанія того или другого изъ нихъ. Тѣмъ не менѣе чисто лирическій и чисто эпическій моменты, воспринятые драмою, если они становятся мотивами дѣйствія, всегда мѣшаютъ развитію хода послѣдняго, а также развитію драматическихъ характеровъ. Отсюда слѣдуетъ, что діалогическая форма и опредѣленность момента драматическаго дѣйствія сами по себѣ еще не составляютъ сущности драмы. Эта послѣдняя заключается главнымъ образомъ въ томъ, что каждый моментъ изображенія является или моментомъ волеваго проявленія или моментомъ, обусловливающимъ таковое. Эпосъ довольствуется внѣшней мотивировкой; драма требуетъ мотивировки внутренней. Насколько бы драма ни заимствовала содержанія отъ эпоса, все же содержаніе это требуетъ полной переработки для того, чтобы стать драматическимъ.

Каждое дѣйствіе предполагаетъ извѣстное дѣйствіе дѣйствующаго лица, которое побуждаетъ его къ опредѣленному волевому проявленію. Послѣднее, въ простѣйшей формѣ своей, состоитъ въ рѣшимости и въ исполненіи принятаго рѣшенія; причемъ безразлично, будетъ ли оно состоять въ дѣйствіи или бездѣйствіи, будетъ ли намѣченная цѣль достигнута или нѣтъ. Но такое единичное проявленіе воли само по себѣ еще не образуетъ драматическаго дѣйствія. Это послѣднее требуетъ главнымъ образомъ развитія; вотъ почему простое сопоставленіе отдѣльныхъ дѣйствій еще не составляетъ драмы. Каждое отдѣльное дѣйствіе должно служить зачаткомъ для новаго момента и обусловливать естественное развитіе послѣдующихъ дѣйствій. Поэтому въ драмѣ неизбѣжна игра противуположностей, противорѣчій въ цѣляхъ и дѣйствіяхъ, требуетъ *конфликта* и рѣшенія его, которое, подобно ему, можетъ быть или *трагическимъ* или *комическпмъ*.

Главными носителями дѣйствія являются характеры; ими оно главнымъ образомъ и обусловливается. Необходимо, чтобы отдѣльныя дѣйствія каждаго характера соотвѣтствовали его цѣлостности, какъ и цѣлостности всего хода драматическаго дѣйствія. Тѣмъ не менѣе въ драмѣ главную роль, повторяемъ, играютъ не характеры, а дѣйствія; это слѣдуетъ уже изъ того, что въ драмѣ, понимо дѣйствій, необходимо еще нѣчто внѣ ихъ лежащее. Свобода воли встрѣчаетъ отпоръ въ закономѣрности причинной связи, которая иногда проявляется въ формѣ слѣпой случайности, а иногда въ формѣ закона. Въ обоихъ случаяхъ проявляется порядокъ вещей и цѣлесообразность, высшіе чѣмъ тѣ, которые обнаруживаются въ единичныхъ, часто близорукихъ дѣйствіяхъ человѣка; во всякомъ случаѣ поэтическое творчество должно выяснить этотъ

высшій порядокъ и эту высшую цѣлесообразность въ драмѣ. Это главнымъ образомъ и совершается въ сплетеніи дѣйствій отдѣльныхъ характеровъ.

Драматическій писатель болѣе всякаго другого долженъ обращать вниманіе на языкъ, на форму изложенія. Такъ какъ драматическій языкъ долженъ выражать все характерное, все многообразіе настроеній, ощущеній и страстей, то сложныя метрическія формы и подраздѣленіе на строфы въ драмѣ непригодны. Древніе греки пользовались и этимъ родомъ стихосложенія въ драмѣ, въ особенности въ хорахъ, но это доказываетъ лишь, что въ составъ греческой драмы входили элементы хотя и поэтическіе сами по себѣ, но не чисто драматическіе. Къ тому же хоры у нихъ замѣняли антракты позднѣйшей драмы. Лишне доказывать, что и прозаическій языкъ не требуетъ никакой экспрессіи. Вопросъ о томъ, въ какой формѣ должно быть написано драматическое произведеніе, т. е. въ формѣ ли прозаической или стихотворной, рѣшается ближайшимъ образомъ самымъ содержаніемъ пьесы; но весьма важное значеніе имѣетъ при этомъ также поэтическая концепція и поэтическое міровоззрѣніе. Въ идеалистическомъ направленіи пригодна больше стихотворная рѣчь, въ реалистическомъ—прозаическая. Такъ какъ серьезная драма всегда идеальнѣе веселой и такъ какъ даль всегда идеализируетъ, то первая преимущественно почерпаетъ свое содержаніе изъ минувшихъ временъ, а вторая—преимущественно изъ современности. Драма, изображающая современность, преимущественно прибѣгаетъ и къ обыкновенной разговорной рѣчи, хотя не только греки и римляне, но итальянцы, испанцы и французы долгое время держались иного мнѣнія. Слѣдовательно для драмы изъ современной жизни

болѣе пригоденъ прозаическій языкъ; если же драма почерпаетъ свое содержаніе изъ временъ отдаленныхъ, то языкъ идеализированный, т. е. стихотворный, оказывается болѣе подходящимъ.

Серьезное и веселое міровоззрѣнія имѣютъ рѣшающее значеніе для формъ драмы. Ни въ какомъ другомъ родѣ поэзіи противуположность между комическимъ и трагичечкимъ не проявляетси съ такой полнотой, какъ въ драмѣ. Этой противуположности соотвѣтствуютъ двѣ главныя формы драматической поэзіи,—*комедія* и *трагедія*. Собственно *драма* и *слезливая комедія* являются лишь смягченными формами той и другой *). Въ драмѣ рѣзче всего также обнаруживается различіе между *классическимъ* и *романтическимъ*. Греческая драма со своими масками и котурнами произошла изъ богослужебныхъ хоровыхъ пѣснопѣній, и по своимъ строго регулированнымъ формамъ и сценическимъ условіямъ представляетъ полную противуположность болѣе свободной средневѣковой драмѣ и развившейся изъ послѣдней драмѣ романтической. Средневѣковая драма также произошла изъ богослужебныхъ пѣснопѣній; въ мистеріяхъ она также выработала узкія и строго опредѣленныя формы, которыя однако, не смотря на свою натянутость, скоро пріобрѣли чисто живописный характеръ въ противуположность строго-пластическому характеру драмы древнихъ грековъ.

Романтическая драма, развившаяся на почвѣ средневѣковой, прежде всего освободилась отъ натянутости и

---

*) Въ русскомъ языкѣ нѣтъ соотвѣтствующаго слова для перевода нѣмецкаго „Schauspiel"· Болѣе всего къ нему подходитъ выраженіе „драма", хотя оно неудобно въ томъ отношеніи, что драмою называются всѣ роды драматической поэзіи вообще. У насъ нерѣдко смѣшиваютъ драму съ трагедіей. (*Прим. перев.*).

стѣснительныхъ формъ. Новый духъ, обнаружившійся въ ней въ соотвѣтствіи съ двойственною противуположностью романизма и германизма, католицизма и протестантизма, развился съ особою полнотой въ испанской и староанглійской драмѣ. Эта противуположность, выступившая несравненно рѣзче въ трагедіи, чѣмъ въ комедіи, въ значительной мѣрѣ сгладилась вліяніемъ, которое имѣло возобновленіе изученія произведеній классической древности на всѣ роды искусства, первоначально въ Италіи, гдѣ въ силу этого возникла совершенно новая форма театральнаго искусства—*опера*. Подъ этимъ же вліяніемъ возникла простонародная *комедія масокъ*. *Академическая драма* получила высшее развитіе во Франціи. Въ Германіи, гдѣ театральное искусство долгое время ограничивалось *рождественскими играми* и *риѳмованной драмой* Ганса Сакса, появилась *школьная комедія*. Во второй половинѣ прошлаго столѣтія, когда въ нѣмецкой литературѣ обнаружился невѣроятный подъемъ поэтическаго творчества, въ области драмы появились самыя разнородныя направленія.

Но какъ бы ни были различны формы драматическаго творчества въ зависимости отъ національнаго характера, духа времени, поэтической индивидуальности и вліянія другихъ искусствъ,—существуютъ еще иныя вліянія, еще болѣе осложняющія формы драматическихъ произведеній: Прежде всего, изъ соединенія смѣшного съ серьезнымъ, во времена Шекспира, возникла романтическая драма, траги-комедія, первоначальные образцы которой встрѣчаются въ Италіи; затѣмъ вышеупомянутая слезливая комедія и современная французская драма.

Главнымъ образомъ размножились второстепенныя формы комедіи. Если она касается лишь внѣшнихъ комиче-

скихъ положеній, то она превращается въ *фарсъ.* Если къ шутливой обработкѣ сюжета присоединяется иронія, то получается *пародія.* Иронія въ связи съ чувственнымъ элементомъ даетъ *аристофановскую комедію.* Изъ соединенія съ музыкой возникли мелодрама, куплетный фарсъ и водевиль.

Въ серьезной драмѣ могутъ преобладать различные духовные элементѣ: при преобладаніи элементовъ моральныхъ получается *драма поучительная* и *трогательная,*—элементовъ разсудочныхъ—драма *аллегорическая* и *сатирическая.* При одностороннемъ развитіи характеровъ, положеній, внутренней и внѣшней интриги получаются и соотвѣтствующія пьесы: характеровъ, положеній и интриги. По содержанію драма можетъ быть миѳологическою, фантастическою, историческою; рыцарскою, буржуазною, народною; семейною, салонною, бытовою, полусвѣтскою. Если центръ тяжести драмы заключается въ діалогахъ, то получается драма разговорная, если въ постановкѣ—то обстановочная. При соединеніи съ музыкой получаются: опера и опера-балетъ.

---

5) Пѣніе.

§ 77. Отношеніе къ инструментальной музыкѣ, пластикѣ и поэзіи.

Обыкновенно пѣніе считаютъ лишь отдѣломъ музыки, а не особымъ искусствомъ, и это имѣетъ несомнѣнно вѣскія основанія. Пѣніе и инструментальная музыка сходятся не только въ общихъ формахъ, но и во многихъ

частныхъ. Весьма нерѣдко они соединяются для достиженія общей цѣли. Композиторы инструментальной музыки большею частью являются и композиторами музыки вокальной; наконецъ историческое развитіе обоихъ идетъ параллельно. Пѣніе слѣдовательно занимаетъ въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ иное положеніе къ инструментальной музыкѣ, чѣмъ пластика къ архитектурѣ. Пластика никогда всецѣло не можетъ отдѣлаться отъ архитектуры; пѣніе же, не смотря на то, что связь его съ инструментальной музыкой гораздо тѣснѣе, все же можетъ обойтись безъ нея. Къ тому же пѣніе находится въ тѣсной связи съ поэзіей.

Различіе это, однако, соотвѣтствуетъ лишь общему различію между звуковыми и пластическими искусствами: послѣднія никогда не достигаютъ той степени самостоятельности, какой достигаютъ первыя. Звуковыя произведенія, дѣйствуя во времени, причемъ дѣйствіе ихъ прекращается тотчасъ послѣ своего возникновенія, требуютъ для своего репродуцированія особый субъективный моментъ, который не выражается ни въ письменномъ, ни въ нотномъ языкѣ; проще: они требуютъ исполненія, что обусловливаетъ существованіе совершенно иного рода художественной дѣятельности. Соединеніе музыки съ разговорною рѣчью въ пѣніи также можетъ получить чувственное осуществленіе лишь при исполненіи. До этого момента онѣ разрознены, вокальная музыка тогда не отличается отъ инструментальной. Съ этой точки зрѣнія даже нельзя было бы считать пѣніе и инструментальную музыку двумя различными искусствами. Но уже изъ той противуположности, которая наблюдается между пѣніемъ и инструментальной музыкой, когда они соединяются вмѣстѣ, слѣдуетъ, что оно заключаетъ въ себѣ нѣчто болѣе глубокое и интимное; послѣдняя же, располагая тѣми

же средствами, стремится выразить и выражаетъ нѣчто совершенно иное.

Если бы соединенiе разговорной рѣчи съ музыкальными тонами не вызвало въ звуковыхъ отношенiяхъ существеннаго различiя, то поэзiю и пѣнiе также нельзя было бы разсматривать какъ различныя искусства. Звуковыя отношенiя у обоихъ общiя, и точно также соединенiе со словами. Но звуковой матерiалъ имѣетъ для каждаго изъ этихъ искусствъ различное значенiе; точно также различенъ и самый способъ соединенiя ихъ съ разговорной рѣчью. Подобно тому, какъ архитектура исходитъ изъ простѣйшихъ пространственныхъ отношенiй, точно также и инструментальная музыка, и притомъ лишь она одна изъ всѣхъ трехъ звуковыхъ искусствъ, можетъ свободно развивать свои формы изъ простѣйшихъ отношенiй времени — сосуществованiя и послѣдовательности. Подобно тому, какъ оба другихъ пластическихъ искусства въ своихъ образахъ связаны съ формами естественныхъ предметовъ, которымъ они подражаютъ, также точно поэзiя и музыка имѣютъ дѣло съ понятiями, отвлеченными отъ естественныхъ предметовъ. Но подражанiе не является здѣсь непосредственнымъ, какъ въ пластикѣ и живописи, поэтому поэзiя и пѣнiе не ограничиваются въ своихъ изображенiяхъ однимъ моментомъ. Что касается поэзiи, то, какъ мы видѣли, тонъ для нея является лишь простымъ носителемъ понятiя, проявляясь въ формѣ ударенiя, въ формѣ повышенiя и пониженiя голоса ради экспрессiи. Слѣдовательно, тонъ въ поэзiи скорѣе предоставленъ чувству исполнителя.

Совершенно не то въ пѣнiи. Здѣсь, наоборотъ, звукъ рѣчи почти исчезаетъ въ тонѣ, и какъ бы тѣсна ни была связь ихъ, все же полнаго слiянiя между ними быть не

можетъ; всѣ стремленія достигнуть этого въ музыкѣ оказались тщетными. Тѣмъ не менѣе, это одно еще не можетъ служить различіемъ между пѣніемъ и поэзіей, такъ какъ и въ послѣдней рѣчь зачастую находится въ полной зависимости отъ размѣровъ стиха и вообще отъ метрики, которые столь же независимы отъ нея, какъ въ пѣніи мелодія. Различіе въ этомъ отношеніи заключается развѣ въ томъ, что количество формъ стихосложенія вполнѣ опредѣленное, тогда какъ количество мелодій безконечное.

Существенное различіе между звуковыми отношеніями вокальныхъ и поэтическихъ формъ, заключается въ томъ, что первыя могутъ имѣть самостоятельное значеніе и независимо отъ рѣчи, и потому могутъ быть воспроизведены и другими музыкальными инструментами, что исключительно объясняется ихъ измѣримостью. Нельзя сказать, чтобы звуковыя отношенія въ музыкѣ подлежали абсолютному опредѣленію: какъ извѣстно, при исполненіи музыкальнаго произведенія многое зависитъ отъ личнаго чувства исполнителя, которое можетъ быть предначертано композиторомъ лишь приблизительно. Въ пѣніи звуки словъ придаютъ еще особый акцентъ, вліяющій на выраженіе и на тембръ.

Въ прежнія времена полагали, что пѣніе должно лишь усиливать музыкальныя отношенія, содержащіяся въ самой рѣчи, должно придавать имъ болѣе сильное выраженіе. Въ такомъ случаѣ пѣніе находилось бы въ полной зависимости отъ метрическихъ риѳмическихъ формъ стихосложенія, что однако достижимо лишь до извѣстной степени. Безъ всякаго сомнѣнія такова была исходная точка пѣнія и къ ней оно возвращалось въ различныя эпохи.

Но что пѣніе, по природѣ своей, не могло оставаться въ зависимости отъ звуковыхъ отношеній разговорной

рѣчи ясно уже изъ того, что поэтическая рѣчь и поэтическая мысль сами легко подчиняются музыкальнымъ формамъ, ни мало не теряя въ своемъ значеніи. Поэтому, пѣніе можетъ быть вполнѣ согласовано съ музыкальными отношеніями поэзіи, ни мало не утрачивая при этомъ своей самостоятельности въ развитіи вокальныхъ формъ.

Если музыка сама по себѣ никогда не можетъ вполнѣ выразить внѣшнія отношенія опредѣленнаго ощущенія и вообще выразить то, что можетъ быть выражено только понятіями, то съ другой стороны она можетъ изображаемому ощущенію придать такое выраженіе, которое не можетъ быть выражено никакими словами, слѣдовательно и понятіями. Но это возможно лишь тогда, когда она такъ или иначе соединяется со смысломъ словъ и съ формами рѣчи. Отсюда слѣдуетъ, что между пѣніемъ и инструментальной музыкой существуетъ глубокое различіе, такъ какъ послѣдняя не связана съ рѣчью; отсюда же вытекаетъ, что для пѣнія подходятъ не всѣ идеи, не всѣ мысли, но лишь такія, въ которыхъ заключается извѣстная доля чувства. Различіе музыкальнаго содержанія мысли или поэтической формы вызоветъ и различную музыкальную обработку. Тамъ, гдѣ преобладаетъ чувство, настроеніе, возможно и болѣе свободное и болѣе полное музыкальное выраженіе; тогда музыкальная форма пріобрѣтаетъ большую самостоятельность и развивается въ *мелодію*; тамъ же, гдѣ преобладаетъ смыслъ и значеніе словъ, она больше подчинится формамъ рѣчи, что наблюдается въ *речитативѣ*.

Пѣніе, однако, является не единственною связью, въ которую поэзія вступаетъ съ музыкой. Въ *мелодрамѣ* и въ *мелодекламаціи* поэтическая рѣчь пріобрѣтаетъ особую выразительность, благодаря содѣйствію инструмен-

тальной музыки. Въ древности и въ средніе вѣка инструментальная музыка служила для усиленія метрическихъ формъ поэзіи.

§ 78. Историческое развитіе пѣнія.

Музыкальное искусство является болѣе самостоятельнымъ продуктомъ человѣческаго духа, чѣмъ всѣ остальныя, такъ какъ въ природѣ оно находило лишь весьма скудные образцы, и, кромѣ того, должно было не обрабатывать свой матеріалъ, тонъ, но еще предварительно изобрѣсти его; вотъ почему развитіе музыки находится въ гораздо большей зависимости отъ общаго развитія культуры. Лишь путемъ опыта она научилась извлекать звуки изъ тѣлъ природы и лишь въ медленной постепенности открылись ей законы благозвучія и диссонанса; лишь постепенно, наконецъ, изобрѣтались инструменты и совершенствовалась техника исполненія, для воспроизведенія впечатлѣній, которыя мы называемъ музыкальными. Лишь одинъ инструментъ человѣкъ нашелъ готовымъ въ своемъ организмѣ—это *голосъ*. Но и употребленію этого инструмента человѣкъ долженъ былъ научиться. Еще большой вопросъ, предшествовало ли пѣніе инструментальной музыкѣ, или наоборотъ. Насколько мы можемъ прослѣдить за первоначальнымъ развитіемъ музыки, мы всегда встрѣчаемся съ одновременнымъ развитіемъ пѣнія и музыки инструментальной.

Повидимому не подлежитъ сомнѣнію, что первоначально музыка была унисонною, и что даже у грековъ голоса раздавались въ унисонъ, быть можетъ различаясь октавами. Пластическая красота звука играла въ нихъ главную роль и они не шли дальше однозвучной мелодіи.

Едва ли можно предполагать, что ихъ гекзаметры и триметры пѣлись въ формѣ сплошной мелодіи. Пѣніе ихъ, по всей вѣроятности, сводилось къ музыкальному подчеркиванію основнаго тона рѣчи, усиленію интерваловъ рѣчи, а такж екъ повышенію и пониженію ея. Даже въ хорахъ, музыка по всей вѣроятности, была подчинена размѣрамъ и ритму стиха, пріобрѣтая большую самостоятельность лишь въ промежуткахъ между строфами. Тѣмъ не менѣе, древніе греки уже были знакомы съ тактомъ, прототипомъ котораго служила ихъ стихотворная метрика. Имѣя въ виду то общее значеніе, которое они придавали музыкѣ, можно предположить, что они владѣли разнообразными и тонкими различіями въ переходахъ тоновъ, что замѣняло имъ гармонію современной музыки. Ихъ система тоновъ, будучи чрезвычайно сложною, исходила отъ тетрахорда четырехструнной лиры; тетрахордъ этотъ распадался въ рядъ, вмѣщавшій въ себѣ цѣлыхъ пять тетрахордовъ. Мелодія вначалѣ не выходила за предѣлы четырехъ тоновъ тетрахорда. «Система гаммъ, тоновъ и ихъ гармоническихъ сплетеній,—говоритъ Гельмгольцъ,—не основывается на незыблемыхъ законахъ природы, но является результатомъ эстетическихъ принциповъ, которые измѣняются вмѣстѣ съ развитіемъ человѣчества, такъ какъ они являются слѣдствіемъ сознательно избраннаго стиля«. Если поэтому музыка болѣе всѣхъ другихъ искусствъ связана съ опредѣленными размѣренными формами, то съ другой стороны въ выборѣ ихъ она свободнѣе всякаго другого искусства, подчиняясь въ этомъ отношеніи исключительно чувствамъ. Но уже древніе греки старались изучить объективную причину субъективныхъ воздѣйствій звуковыхъ отношеній, и нашли, что удовольствіе, доставляемое музыкальными звуками, опредѣляется опредѣленными, про-

стыми числовыми отношеніями, лежащими въ основѣ движеній, обусловливающихъ тонъ. Развившейся отсюда физической теоріи Пиѳагора противостали такъ называемые гармоники, которые объясняли удовольствіе, получаемое отъ музыкальныхъ звуковъ не числовыми отношеніями, но благозвучіемъ.

Современная музыка развилась изъ церковнаго пѣнія и народной пѣсни. Какъ ни боролась христіанская церковь съ языческими формами, тѣмъ не менѣе она, во всѣхъ областяхъ, не исключая и области музыки осталась въ зависимости отъ этихъ формъ; она исключила лишь смягчающіе элементы языческой музыки, поэтому, ближайшимъ образомъ, устранила хроматическіе и энгармоническіе тоны. Въ остальномъ христіанское церковное пѣніе всецѣло примкнуло къ древней музыкѣ; оно было унисоннымъ и въ своихъ формахъ принаровлялось по возможности къ размѣрамъ и ритму словъ. Подъ вліяніемъ клира оно постепенно стало однако подчиняться церковному регламенту, вслѣдствіе чего появились опредѣленныя правила и школы. Діатоническій ладъ былъ признанъ единственно закономѣрнымъ; мелодія должна была вращаться въ предѣлахъ четырехъ гаммъ и начинаться первыми тонами ихъ; она могла возвышаться до терціи, позднѣе до квинты, съ тѣмъ, чтобы снова вернуться къ основному тону.

Огромный шагъ впередъ церковная музыка сдѣлала благодаря Григорію Великому, который, съ цѣлью придать ей всемірное значеніе, освободилъ ее отъ метра и ритма словъ. Къ четыремъ прежнимъ гаммамъ онъ присоединилъ четыре новыя, такъ называемыя плагалическія. Тѣмъ не менѣе созданное имъ пѣніе отличалось крайнею монотонностью. Вслѣдъ за этимъ возникаютъ уже начала

гармоніи, а именно такъ называемая антифонія. Пытались соединить два или нѣсколько голосовъ въ различныхъ тонахъ. Попытки эти исходили однако отъ инструментальной музыки, быть можетъ музыки народной. Къ церковному пѣнію, которое до сихъ поръ совершалось безъ всякаго акомпанимента, присоединился инструментъ, который, подобно пѣнію, производилъ массовое впечатлѣніе; это былъ *органъ*. Вмѣстѣ съ тѣмъ пытались соединить тонъ пѣнія съ другимъ тономъ этого инструмента. Такъ какъ терція и секста, какъ и у грековъ, считались еще диссонансами, то чистыми консонансами остались лишь квинта и октава. Подъ гармоніей, какъ и подъ мелодіей въ различныя времена разумѣли вовсе не одно и то же; разница лишь въ томъ, что гармонія развилась гораздо позднѣе и самое развитіе ея шло гораздо медленнѣе. Робкіе начатки гармоніи возникаютъ приблизительно одновременно съ изобрѣтеніемъ нотнаго письма. Дальнѣйшее развитіе гармоніи только и было возможно при этомъ условіи. Весьма важный шагъ впередъ въ развитіи музыки составляетъ употребленіе *диссонанса* какъ перехода къ консонансу. Иниціатива въ этомъ отношеніи принадлежитъ голландцамъ, которые какъ въ живописи, такъ и въ музыкѣ проявили контрастъ итальянскому искусству. Здѣсь впервые возникъ *дискантъ* и *фобурдоны*, образующіе переходъ къ *контрапункту*. Дискантъ развивался въ двухъ различныхъ формахъ: простой и сложной. Въ простомъ дискантѣ оба голоса обыкновенно пѣли въ унисонъ, но въ противоположномъ направленіи и въ различныхъ регистрахъ; такъ какъ главный голосъ, теноръ, былъ ниже, то названіе дискантъ впослѣдствіи было перенесено вообще на всѣ высокіе голоса. Сложный дискантъ обвивалъ, подобно арабескамъ, тоны и движенія тенора. Фобурдоны сдѣлали

терціи и сексты основою гармоніи, которая постепенно дошла до разработки третьяго и четвертаго голоса и до контрапунктической обработки мелодіи. Въ то время, какъ дискантъ былъ предоставленъ фантазіи пѣвца, контрапунктъ требовалъ строго опредѣленныхъ указаній композитора. Съ принятіемъ септимы и септакорда музыкальная гармонія получила совершенно иныя основы. Контрапунктическая обработка повела къ тому, что текстъ сталъ простымъ мотивомъ для музыкальной формы, а эта послѣдняя выступила на первый планъ, что легко могло выродиться въ пустой формализмъ.

Тѣмъ временемъ народная пѣснь отчасти самобытно, отчасти путемъ художественной обработки пріобрѣла художественныя формы. Изъ взаимодѣйствія ихъ съ формами церковнаго пѣнія возникъ новый родъ музыки, который и въ романскихъ странахъ сильно повліялъ на старинное церковное пѣніе и въ концѣ концовъ вытѣснилъ духовную музыку; въ германскихъ же странахъ, подъ вліяніемъ протестантизма, онъ повелъ лишь къ развитію новаго музыкальнаго стиля. У первыхъ это развитіе достигло кульминаціонной точки въ оперѣ, у вторыхъ — въ ораторіи, которая однако вскорѣ отступила на задній планъ передъ оперою. До того времени музыка была четырехгласною и всѣ голоса имѣли приблизительно одинаковое значеніе; теперь же одинъ голосъ выступалъ предъ всѣми остальными и велъ мелодію.

Главною тенденціею старинной церковной музыки было выработать общепонятный языкъ, служащій для выраженія общихъ ощущеній. Принципомъ новаго искусства, имѣвшаго исходною точкою и народную пѣснь, было выдвинуть на первый планъ индивидуальный національный моментъ ощущенія. Въ силу этого принципа и обнару-

жилось различіе въ развитіи музыки у германскихъ и романскихъ народовъ. У народовъ романскихъ получили преобладаніе пластическія отношенія мелодій, тогда какъ у германцевъ главнымъ образомъ развились гармоническія отношенія настроенія. Въ особенности рѣзко выступило это различіе впослѣдствіи въ итальянской и нѣмецкой музыкѣ, тогда какъ музыка французская заняла промежуточное мѣсто; ея заслуги въ развитіи гармоніи и инструментовки весьма значительны. Инструментовка повела къ полному отдѣленію музыки отъ рѣчи и развилась въ совершенно самостоятельное искусство.

§ 79. О дѣйствіяхъ тона вообще и тона музыкальнаго въ особенности.

Матеріалъ звуковыхъ искусствъ—рѣчь и тонъ—отличается отъ матеріала пластическихъ искусствъ главнымъ образомъ тѣмъ, что онъ имѣетъ чисто субъективное значеніе, что онъ есть только явленіе.

Хотя звуки воспринимаются человѣкомъ также путемъ колебанія частицъ, какъ и свѣтовыя явленія, но все же они вліяютъ на совершенно иные органы чувствъ и притомъ самый способъ этого вліянія совершенно иной. При нормальныхъ условіяхъ зрительныя впечатлѣнія падаютъ на нервные элементы сѣтчатой оболочки въ такомъ расположеніи, которое соотвѣтствуетъ расположенію свѣтящихся точекъ, отъ которыхъ они исходятъ, вслѣдствіе чего и получаются зрительныя представленія, также вполнѣ соотвѣтствующія этому расположенію; тогда какъ звуковыя впечатлѣнія дѣйствуютъ лишь на опредѣленные нервные элементы слуховаго органа въ зависимости отъ числа колебаній, такъ что пространственное распредѣленіе звуко-

выхъ волнъ не имѣетъ вліянія на соотвѣтствующія звуковыя представленія. Въ сужденіи о пространственныхъ отношеніяхъ звуковъ мы прибѣгаемъ къ помощи чувства зрѣнія, которое нерѣдко однако вводитъ насъ въ заблужденіе въ этомъ отношеніи. Такъ, намъ всегда кажется, что звуки исходятъ оттуда, гдѣ мы видимъ движенія ихъ производящія: намъ кажется, что слова происходятъ отъ движеній губъ, что звукъ скрипки или гитары происходитъ въ мѣстѣ прикосновенія смычка или пальца и т. д. Не громкую рѣчь мы слышимъ гораздо яснѣе, когда смотримъ на движенія рта говорящаго; мы различаемъ звуки различныхъ инструментовъ въ оркестрѣ, когда смотримъ на движенія, производимыя играющими. Тѣмъ не менѣе, не смотря на свою опредѣлительность, зрительный моментъ нерѣдко, повторяемъ, вводитъ насъ въ заблужденіе. Такъ, намъ кажется, когда мы смотримъ на играющаго на роялѣ, что звуки исходятъ отъ клавишъ, тогда какъ на самомъ дѣлѣ они исходятъ отъ струнъ. Если на сценѣ кто-либо фиктивно играетъ на роялѣ, а звуки на самомъ дѣлѣ исходятъ изъ другаго мѣста, то тѣмъ не менѣе получается полная иллюзія.

Изъ всего этого слѣдуетъ, что звуковыя явленія имѣютъ гораздо болѣе субъективный характеръ. Міръ звуковъ, который человѣкъ создалъ себѣ въ музыкѣ, является продуктомъ исключительно человѣческаго духа, и этотъ послѣдній обнаруживается въ ней непосредственнѣе и самостоятельнѣе, чѣмъ во всякомъ другомъ искусствѣ. Душевныя движенія получаютъ въ музыкѣ внѣшнее чувственное выраженіе, хотя то же самое относится и къ пластическимъ искусствамъ, но въ нихъ эти движенія должны быть совершенно опредѣленны, тогда какъ въ силу большей субъективности музыкальныхъ формъ, онѣ могутъ

выразить и такія состоянія духа, которыя не поддаются строгому опредѣленію.

Въ пѣніи вліяніе музыкальной формы въ значительной мѣрѣ усиливается поэзіей, хотя несомнѣнно, что главную роль здѣсь все же играетъ музыка, такъ какъ именно она выражаетъ то, что слова выразить не могутъ. При этомъ она можетъ достигнуть этой цѣли двумя способами: или посредствомъ развитія отношеній послѣдовательности звуковъ—мелодіи, или же—развитія отношеній со существованія звуковъ, т. е. гармоніи. Переводя это на психологическій языкъ, можно сказать, что мелодія служитъ для выраженія главнаго душевнаго состоянія, гармонія же—для выраженія всей совокупности чувствъ и мыслей, причемъ безразлично, вызываются ли они чисто внутренними, или чисто внѣшними условіями.

§ 80. О тонѣ, какъ матеріалѣ музыки и о музыкальныхъ отношеніяхъ вообще. Высота, сила и оттѣнокъ тона.

Тонъ есть звуковое явленіе опредѣленнаго образа. Только потому, что уже въ каждомъ тонѣ воспринимаются извѣстныя отношенія повышенія и пониженія, въ силу чего обнаруживается извѣстная пропорціональность, онъ имѣетъ опредѣленное эстетическое значеніе, которое однако значительно усиливается вслѣдствіе его одновременныхъ или послѣдовательныхъ сочетаній съ другими тонами. Какъ ни велико значеніе перваго, вторыя играютъ несравненно большую роль въ музыкѣ, такъ что только въ связи съ ними музыкальное впечатлѣніе пріобрѣтаетъ полную силу. Соотвѣтственно этому, мелодія развилась гораздо раньше гармоніи.

Въ тонѣ различаютъ высоту, силу и оттѣнокъ, или

тембръ. При сочетаніи тоновъ, однако имѣетъ значеніе не только высота ихъ, но и ихъ созвучіе и диссонансъ. Наибольшее созвучіе наблюдается между такими тонами, числа колебаній которыхъ являются кратными между собою. Интервалы между такими тонами называются октавой, потому что высшій тонъ въ гаммѣ является восьмымъ относительно низшаго. Остальные тоны діатонической гаммы образовались изъ тоновъ, созвучныхъ съ основнымъ тономъ do. Это терція, кварта и квинта (mi, fa, sol), для которыхъ также установили соотвѣтствующіе промежуточные тоны; и такимъ образомъ получились семь ступеней діатонической гаммы; но по числу колебаній интервалы между тонами различны:

Do	re	mi	fa	sol	la	si	do
24	27	30	32	36	40	45	48

Интервалъ между mi и fa и между si и do называется полутономъ; всѣ остальные интервалы называются цѣлыми тонами. Чтобы сдѣлать однородными всѣ интервалы, ввели еще пять полутоновъ, такъ что хроматическая актава слагается изъ тринадцати полутоновъ, которые и составляютъ весь матеріалъ музыкальнаго искусства. Но эстетическое дѣйствіе, производимое отдѣльными музыкальными тонами, обусловливается не только высотой тона, но и оттѣнкомъ, тембромъ его. По изслѣдованіямъ Гельмгольца оттѣнокъ тона зависитъ отъ количества побочныхъ тоновъ, примѣшанныхъ къ главнымъ. Совершенно чистые тоны безъ побочныхъ тоновъ извлекаются только изъ органныхъ трубъ, гдѣ звукъ производится исключительно колебаніямъ различныхъ частей инструмента.

§ 81. Образованіе мелодіи. Общія формы и составныя части ея. Послѣдовательность тоновъ и различные виды мелодій.

Для того чтобы извѣстная совокупность тоновъ пріобрѣла музыкальный характеръ, необходимо расположить ихъ въ опредѣленномъ порядкѣ. Простѣйшими музыкальными формами являются *гаммы*, отъ которыхъ производятся всѣ другія болѣе сложныя формы, называемыя *тоническими*. При извѣстномъ выдѣленіи нѣкоторыхъ тоновъ и различныхъ комбинаціяхъ ихъ, тоническая форма переходитъ въ *мотивъ*. Мотивы бываютъ двухъ родовъ: простой тоническій и аккордный; весьма много еще содѣйствуетъ красотѣ мотива ритмическое сочетаніе тоновъ. Ритмъ обусловливается или удареніемъ или различною продолжительностью тоновъ. Ритмъ приводитъ къ такту, но оба они въ свою очередь могутъ опредѣляться темпомъ. Одна и та же послѣдовательность тоновъ, одинъ и тотъ же мотивъ можетъ совершенно измѣнить свой характеръ вслѣдствіе измѣненія въ темпѣ.

Тонически и ритмически аранжированный рядъ тоновъ называется *мелодіей*; законченная часть мелодіи называется *музыкальной фразой*. Если характеръ этой фразы таковъ, что она требуетъ для своей полной законченности повторенія мелодіи въ обратномъ направленіи, то получается музыкальный *періодъ*.

Мотивъ можетъ быть простой и сложный; возможны также разнообразныя сочетанія нѣсколькихъ мотивовъ. Сочетанія эти превращаются въ мелодію посредствомъ ритмическаго повторенія въ измѣненной или неизмѣнен-

ной формѣ. Сложный мотивъ становится *темой*; музыкальная пьеса, состоящая изъ сочетанія мотивовъ и періодовъ, вслѣдствіе этого, называется обработанной *тематически*. Для этого однако вовсе не необходимо, чтобы каждой періодъ былъ темой; онъ можетъ состоять и изъ простыхъ музыкальныхъ фразъ. Мотивъ можетъ имѣть составныя части, музыкальная фраза — отдѣлы, состоящіе изъ мотивовъ. Фразы сочетаются въ періоды; періоды въ группы и части; наконецъ изъ частей образуется цѣлое. Размѣры этихъ составныхъ частей отнюдь не могутъ считаться безусловно произвольными; они имѣютъ всегда извѣстныя границы, опредѣляемые музыкальною формою цѣлаго. Простѣйшею формою является удвоеніе: отдѣлъ въ этомъ случаѣ состоитъ изъ двухъ мотивовъ или тактовъ, фраза изъ двухъ отдѣловъ, періодъ изъ двухъ фразъ. Но фраза и періодъ могутъ быть также сокращены на одинъ тактъ, и наоборотъ: фраза можетъ быть удлинена на одинъ тактъ, а періодъ даже на нѣсколько тактовъ. Отдѣлъ можетъ быть также удлиненъ на одинъ тактъ, но не укороченъ.

Изъ этихъ сочетаній тоновъ получаются простѣйшія музыкальныя формы, которыя уже сами по себѣ имѣютъ эстетическое значеніе. Формы эти, конечно, условны; но онѣ имѣютъ въ музыкѣ такое же значеніе, какъ въ архитектурномъ произведеніи самая конструкція. Въ конструкціи важна соразмѣрность частей, въ музыкальныхъ формахъ—благозвучіе и правильность, или то, что называется гармоніей. Въ этомъ отношеніи даже простѣйшія сочетанія тоновъ, будучи гармоничными, уже производятъ извѣстное впечатлѣніе, подобно тому какъ простѣйшая форма конструкціи, будучи соразмѣрною, пріятна для глаза. Тѣмъ большее эстетическое значеніе пріобрѣтаютъ осложненныя музыкальныя формы, причемъ главную роль при осложне-

ніи ихъ играетъ индивидуальность и проистекающая отъ нея свобода. Индивидуальность заключается въ соотвѣтствіи музыкальныхъ формъ — мотива и развившейся изъ него мелодіи—состоянію человѣческаго духа, душевному настроенію человѣка.

Въ этомъ и заключается главное искусство композитора. Темою ему служитъ извѣстное состояніе человѣческой души, ощущаемое имъ самимъ; музыкальное творчество состоитъ въ приведеніи этого состоянія въ сочувствіе съ опредѣленными музыкальными формами. Но какъ ни великъ просторъ въ индивидуализированіи послѣднихъ, основа музыкальной композиціи все же имѣетъ свои опредѣленные законы, подобно тому какъ въ архитектурѣ: фантазія зодчаго можетъ быть безпредѣльна, но основы конструкціи неизмѣнны.

Лишь въ такой субъективной обработкѣ мотивъ заслуживаетъ названія *музыкальной идеи.* Въ пѣніи музыкальныя формы обусловливаются однако не только извѣстнымъ состояніемъ души, но и опредѣленнымъ событіемъ въ сферѣ ощущеній, которое уже выражено въ словахъ. Какъ бы музыкальная форма ни приближалась къ звуковымъ формамъ словъ и ихъ соотношеніямъ, то все же полнаго совпаденія музыкальныхъ тоновъ съ звуками рѣчи быть не можетъ. Наоборотъ: какъ бы она ни отдалялась отъ словъ, все же она неизбѣжно находится въ опредѣленныхъ соотношеніяхъ съ ними и имѣетъ съ нимъ опредѣленныя точки соприкосновенія.

Въ силу этого, инструментальная музыка весьма существенно отличается отъ вокальной. Помимо различія въ самыхъ формахъ, опредѣляемыхъ характеромъ и размѣрами звуковаго матеріала, въ значительной степени вліяющихъ на музыкальную форму, существуетъ различіе еще

гораздо болѣе глубокое, а именно: вокальная музыка всегда болѣе объективна, такъ какъ сочетанія тоновъ опредѣляются словами, т. е. ясно выраженными понятіями, тогда какъ въ инструментальной музыкѣ идея должна быть угадываема и осложненія музыкальныхъ формъ вполнѣ зависятъ отъ субъективной концепціи композитора. При сочитаніи вокальной музыки съ инструментальною получаются самыя сложныя музыкальныя формы, производящія наиболѣе полное впечатлѣніе. Въ старинной музыкѣ пѣніемъ опредѣлялся характеръ инструментовки, которая сводилась къ простому акомпанименту; въ современной музыкѣ наблюдается обратное: центръ тяжести перемѣстился на инструментовку, которою и опредѣляется вся форма музыкальнаго произведенія.

§ 82. Человѣческій голосъ какъ основа вокальной музыки.

Мы уже коснулись выше преимуществъ, которыя имѣетъ человѣческій голосъ предъ всѣми другими музыкальными инструментами. Главное же преимущество его состоитъ въ томъ, что онъ можетъ выражать непосредственно и точно всѣ душевныя состоянія, присоединяя къ музыкальнымъ звукамъ слова, т. е. приводя въ непосредственное соотношеніе опредѣленныя понятія со звуками.

Діапазонъ человѣческаго голоса бываетъ различный, но довольно ограниченный. Различіе это даетъ возможность сочетать голоса для воспроизведенія болѣе или менѣе сложныхъ музыкальныхъ формъ. Во всякомъ голосѣ существуетъ два *регистра*, другъ друга дополняющихъ: грудной голосъ и фальцетъ. Звуки перваго соотвѣтствуютъ естественному расположенію голосовыхъ органовъ; звуки

фальцета воспроизводятся искусственнымъ съуживаніемъ голосовой щели. Высшіе тоны груднаго голоса называются головными.

Діапазонъ голоса зависитъ отъ возроста и пола. Различаются прежде всего голоса мужскіе и женскіе; къ послѣднимъ относятся также голоса мальчиковъ. Женскій голосъ на октаву выше мужскаго. Онъ также имѣетъ нѣсколько діапазоновъ, отличающихся впрочемъ больше оттѣнками, чѣмъ высотою тоновъ. Въ мужскихъ голосахъ различаютъ теноръ и басъ, въ женскихъ сопрано и контральто. Высокій басъ называется баритономъ; низкое сопрано — меццо-сопрано. Композиторъ долженъ всегда принимать во вниманіе характерныя особенности всѣхъ этихъ голосовъ и производимое ими впечатлѣнія для того, чтобы гармоническимъ сочетаніемъ ихъ придать музыкальному произведенію полную экспрессивность.

§ 83. Формы вокальной музыки.

Формы какъ унисоннаго такъ и хорового пѣнія, подобно формамъ инструментальной музыки, бываютъ весьма различны и отчасти сходятся съ послѣдними. Вообще же слѣдуетъ различать: формы, въ основѣ которыхъ лежатъ аккордныя и тоновыя сочетанія, и формы служащія главнымъ образомъ для выраженія индивидуальныхъ ощущеній. Но рѣзкой границы между ними все же провести нельзя.

§ 84. Различныя формы вокальной музыки. Фуга и канонъ. Мотетъ, месса и реквіемъ. Ораторія. Церковный концертъ. Кантатъ.

Всѣ эти формы развились главнымъ образомъ на почвѣ тоновыхъ и аккордныхъ отношеній діатонической системы. Первыя христіанскія пѣснопѣнія, какъ уже указано, были вначалѣ унисонными хорами, изъ которыхъ впослѣдствіи образовалось чередующееся пѣніе. Когда же мелодія освободилась отъ оковъ метрики, то въ церковномъ пѣніи выработались двѣ формы: *акцентъ* и *концентъ*. Акцентъ пѣлся всегда однимъ тономъ и лишь въ заключеніи имѣлъ мелодическій переходъ. Акцентомъ пѣли преимущественно священно-служители въ отличіе отъ хороваго пѣнія прихожанъ—концента, мелодія котораго вращалась въ гораздо болѣе обширной системѣ тоновъ. Эти пѣснопѣнія получили названія грегоріанскихъ хораловъ, по имени введшаго ихъ въ употребленіе Григорія Великаго. Они весьма скоро получили контра-пунктическую обработку; многія изъ нихъ отличаются величественною простотою и мощью. Изъ этихъ хораловъ и гимновъ, которые были всѣ безусловно унисонны, позднѣе развились полиѳоническіе или многогласные хоры. Къ главному гласу присоединили второй гласъ иного, болѣе высокаго созвучнаго тона. Благодаря развитію дисканта (см. выше) гармонія сдѣлала большіе успѣхи, обнаружившіеся въ развитіи фуги и канона. Съ этого времени окончательно устанавляется четырехголосое пѣніе. Изъ этихъ элементарныхъ музыкальныхъ формъ впослѣдствіи развились мотеты, мессы и реквіемы. Подъ вліяніемъ свѣтской музыки въ составъ ихъ вошли речитативы и аріи, что повело къ развитію ораторій, церковныхъ канцертовъ и кантатъ.

И протестантскій хоралъ, будучи свѣтскаго происхожденія и развившись изъ народной пѣсни, весьма скоро подвергся систематической музыкальной обработкѣ. Образовался стилизированный хоралъ и развилась церковная арія. Благодаря этому ораторія достигла высочайшей степени развитія. Подобно музыкальной драмѣ, она изображаетъ извѣстное дѣйствіе. Различіе между ними заключается, во-первыхъ, въ содержаніи: содержаніе ораторіи всегда духовное; во-вторыхъ, въ самой обработкѣ сюжета. Въ ораторіи бо̀льшее значеніе имѣетъ самая конструкція музыкальныхъ формъ. Въ музыкальной же драмѣ — сила чувства.

Музыкальная техника нерѣдко приводила къ празднымъ комбинаціямъ и сухимъ вычисленіямъ; выработалось нѣчто въ родѣ музыкальной схоластики, тѣмъ болѣе, что церковь строго регулировала музыкальныя нормы и правила. Не подлежитъ однако сомнѣнію, что на почвѣ церковной музыки выработались строгій и патетическій стили.

Первоначально христіанское церковное пѣніе происходило безъ всякаго акомпанимента; отсюда: названіе a capella. Затѣмъ появился акомпаниментъ въ видѣ вторыхъ голосовъ. Но съ развитіемъ гармоніи явилась потребность усилить звуки человѣческаго голоса и придать имъ большую опредѣлительность посредствомъ музыкальныхъ инструментовъ. Наиболѣе соотвѣтствующимъ инструментомъ для церковнаго пѣнія явился органъ, къ которому позднѣе были присоединены и другіе музыкальные инструменты съ цѣлью усиленія музыкальной экспрессіи.

§ 84. Вокальныя формы, основанныя главнымъ образомъ на выраженіи чувствъ: пѣсня, речитативъ, аріозо, мадригалъ, арія и опера.

Самою первоначальною изъ этихъ формъ безъ всякаго сомнѣнія была пѣсня; она возникла изъ потребности выразить извѣстныя чувства, которыя хотя и нельзя выразить безъ словъ, но для выраженія которыхъ однихъ словъ еще недостаточно. Въ тѣхъ случаяхъ, когда въ пѣніи не хотятъ жертвовать ни значеніемъ словъ, ни оттѣнками разговорной рѣчи, то оно становится пѣвучимъ разговоромъ. *Речитативъ* въ послѣдовательности звуковъ и ритмѣ весьма близокъ къ декламаціи; это пѣвучая декламація. Если же форма его становится болѣе опредѣленною и образуется мелодія, то мы получаемъ *аріозо*. Въ пѣснѣ хотя и сохраняются стихотворныя формы, но на первый планъ выступаютъ все-таки музыкальныя формы, опредѣляемыя моментомъ чувства.

Народная пѣсня склонна больше къ чередующемуся и хоровому пѣнію; мелодія ея основана главнымъ образомъ на благозвучіи; индивидуальный моментъ чувства играетъ въ ней главную роль. Но и въ одиночномъ пѣніи явилась потребность прибѣгнуть къ гармоничнымъ сочетаніямъ, что могло быть достигнуто лишь инструментальнымъ акомпаниментомъ.

Систематически развитіе музыки не осталось безъ вліянія на народную пѣсню. Эта послѣдняя вслѣдствіе этого потеряла своеобразный характеръ и приняла искусственную форму. Одной изъ важнѣйшихъ формъ былъ *мадригалъ*. Изъ него впослѣдствіи развилась *арія*. Благодаря введенію мадригаловъ, хоровъ и речитативовъ въ мисте-

ріи, аллегоріи и пасторали (пастушескія сцены), постепенно возникъ новый родъ музыкальной драмы, въ которой въ то же время обнаружилось стремленіе возстановить музыкальную драму древнихъ грековъ. Такимъ образомъ постепенно возникла *opera seria*; принятіемъ же народной пѣсни (vilanella) въ народныя игры, въ народную комедію, образовались такъ называемыя *intermezzi*, изъ которыхъ впослѣдствіи развилась *opera buffa*. И здѣсь преобладала то конструктивная сторона музыкальной композиціи, т. е. гармонія, то выдвигался на первый планъ моментъ чувства, выражавшійся въ преобладаніи мелодіи. Какъ извѣстно, итальянская опера придаетъ больше значенія мелодическому благозвучію и предоставляетъ самимъ пѣвцамъ-исполнителямъ влагать въ мелодію соотвѣтствующія чувства. Но подобное чрезмѣрное значеніе индивидуальныхъ особенностей исполнителей и методически обработанныхъ голосовъ ихъ весьма скоро привело къ чисто бравурному пѣнію, которое лишило постепенно итальянскую оперу драматическаго значенія и превратило ее въ простой концертъ съ осложненными театральными формами. Во Франціи, наоборотъ, а затѣмъ и въ Германіи преимущественное развитіе получила гармонія, въ особенности же инструментовка. Во Франціи, подъ вліяніемъ академической драмы, развилась серьезная опера, весьма скоро застывшая въ условно-декламаторскихъ формахъ. Но вслѣдъ за тѣмъ, подъ вліяніемъ народной пѣсни и возникшей изъ нея opera buffa, строго риторическія формы академической оперы были нарушены и въ нее проникъ элементъ экспрессивной мелодія.

Такъ какъ музыка выражаетъ тѣ чувства и вообще тѣ стороны человѣческаго духа, которыя словами выражены быть не могутъ, а драматическое дѣйствіе предполагаетъ

извѣстныя внѣшнія событія, то для оперныхъ сюжетовъ избираются такія явленія и событія жизни, въ которыхъ преобладаетъ элементъ чувства Въ силу этого музыкальная драма (опера въ новѣйшемъ смыслѣ) не можетъ считаться высшею формою драмы вообще, но она можетъ извѣстныя стороны разговорной драмы довести до высшей степени экспрессивности, что и достигнуто въ капитальнѣйшихъ оперныхъ произведеніяхъ нѣмецкой композиціи, главнымъ образомъ въ операхъ Рихарда Вагнера.

Обращая главное вниманіе на моментъ чувства, проявляющійся во всѣхъ дѣйствіяхъ, характерахъ и событіяхъ, композиторъ не долженъ однако забывать и о внѣшней сторонѣ изображаемыхъ событій. Моментъ чувства находитъ главнымъ образомъ осуществленіе въ пѣніи, что же касается внѣшнихъ положеній, то они выражаются главнымъ образомъ въ инструментовкѣ. Такъ какъ музыка еще въ большей мѣрѣ, чѣмъ поэзія, возвышаетъ человѣческій духъ надъ дѣйствительностью, то событія дѣйствительной повседневной жизни менѣе пригодны для оперы, чѣмъ сюжеты миѳологическіе и романтическіе, которые уже сами по себѣ, помимо музыки, представляютъ собою идеализацію; хотя нельзя сказать, что другіе сюжеты, напр. историческіе и пр., не могутъ съ успѣхомъ подвергнуться музыкальной обработкѣ. Что касается комической оперы, то для нея, наоборотъ, сюжеты повседневной жизни являются самымъ подходящимъ матеріаломъ.

6. Инструментальная музыка.

§ 85. Самостоятельность ея. Общій характеръ.

Прежде всего мы должны разрѣшить вопросъ, имѣетъ ли инструментальная музыка самостоятельное значеніе,

или же значеніе ея обнаруживается въ связи съ другими искусствами въ особенности съ пѣніемъ. Многіе знатоки и страстные почитатели музыки утверждаютъ, что инструментальная музыка не въ состояніи безъ помощи словъ выразить внѣшнія проявленія чувствъ и ихъ взаимныя отношенія. Она въ состояніи лишь,—утверждаетъ Гервинусъ—воспроизводить тѣ таинственныя стороны настроенія, которыя не допускаютъ объективнаго изображенія.

Съ этимъ мнѣніемъ однако нельзя согласиться; уже въ соединеніи съ пѣніемъ обнаруживается не только усиленіе экспрессіи послѣдняго, но и совершенно самостоятельное значеніе инструментальной музыки, какъ подготовляющей настроеніе слушателей, такъ и служащей соединительнымъ звеномъ и завершеніемъ отдѣльныхъ моментовъ пѣнія; и уже въ этомъ проявляются зачатки самостоятельности,—но только зачатки.

Музыка имѣетъ цѣлью не только выражать извѣстныя чувства, но и возбуждать таковыя; обыкновенно это совершается одновременно, причемъ однако можетъ преобладать тотъ или другой моментъ. Оба они въ сущности неразлучны. Если композиторъ вовсе не имѣлъ въ виду въ какой-либо музыкальной фразѣ выразить совершенно опредѣленное чувство, то все же въ ней проявятся тѣ или иные оттѣнки чувства, которое имъ руководило, какъ бы слабо оно ни было. Съ другой стороны, задавшись цѣлью выразить совершенно опредѣленное чувство, композиторъ невольно влагаетъ въ музыкальную фразу нѣчто такое, что вовсе не входило въ первоначальную его программу; слѣдовательно во всякой музыкальной фразѣ содержится не только выраженіе чувства, но она служитъ въ то же время и для возбужденія сродныхъ чувствъ.

Утверждали также, что инструментальная музыка яв-

ляется «наслажденіемъ безъ мысли», что отчасти и повело къ развитію такъ называемой программной музыки. Хотя не подлежитъ сомнѣнію, что эстетическое значеніе чувственныхъ явленій основано на ихъ отношеніи къ человѣческому духу, но это не можетъ относиться къ той эстетической области, матеріаломъ который отчасти является онъ самъ, т. е. идеи. Музыкальныя формы въ пѣніи нуждаются въ содѣйствіи словъ; но слѣдуетъ ли изъ этого, что пѣніе безъ словъ не имѣетъ никакого эстетическаго значенія? Если бы значеніе произведеній искусства зависѣло только отъ того, въ какой мѣрѣ духовное содержаніе воспроизводимыхъ ими формъ можетъ быть выражено въ понятіяхъ, то поэзія была бы самымъ главнымъ искусствомъ, въ сравненіи съ которымъ всѣ остальныя имѣли бы ничтожно малое значеніе. Въ дѣйствительности же своеобразное значеніе каждаго искусства начинается какъ разъ тамъ, гдѣ оно воспроизводитъ то, что не можетъ быть воспроизведено никакимъ другимъ искусствомъ; тоже и въ поэзіи, тѣмъ болѣе, что идеи сами по себѣ никогда не могутъ служить для воспроизведенія художественныхъ формъ.

Содержаніе человѣческаго духа вовсе не исчерпывается однѣми идеями; сфера его не ограничивается умомъ и разумомъ; не меньшую роль въ немъ играетъ сфера чувства, къ которой главнымъ образомъ и обращается музыка; наконецъ, однимъ изъ весьма важныхъ элементовъ его является фантазія, къ которой прибѣгаютъ почти всѣ искусства.

Весьма сомнительно, чтобы лады пѣнія птицъ обусловливались ощущеніями, соотвѣтствующими нашимъ человѣческимъ чувствамъ; тѣмъ не менѣе, уже впечатлѣніе, производимое пѣніемъ птицъ служитъ достаточнымъ дока-

зательствомъ самостоятельнаго значенія, которое имѣетъ инструментальная музыка, такъ какъ никто не станетъ утверждать, что въ этомъ пѣніи можно заподозрить какія-либо понятія или идеи. Итакъ, если звуковыми отношеніями пробуждаются и выражаются чувства даже въ томъ случаѣ, когда это вовсе не имѣлось въ виду, то тѣмъ болѣе возможно создать и развить музыкальную форму такъ, что она произведетъ сильное впечатлѣніе, хотя бы въ основѣ ея не лежало никакое опредѣленное понятіе, что однако, въ свою очередь, вовсе не исключаетъ возможности чисто идейной обработки мотива.

§ 86. Историческое развитіе инструментальной музыки.

Объ историческомъ развитіи инструментальной музыки было уже въ общихъ чертахъ сказано въ отдѣлѣ пѣнія. Хотя и трудно рѣшить вопросъ, которое изъ этихъ двухъ искусствъ древнѣе, но нѣтъ сомнѣнія, что инструментальная музыка должна была въ своемъ развитіи отставать отъ пѣнія, такъ какъ развитіе это находится въ зависимости отъ потребныхъ для него вспомогательныхъ средствъ; помимо этого развитію пѣнія не мало содѣйствовалъ церковный культъ. Христіанская церковь вначалѣ совершенно отвергла инструментальную музыку, хотя она уже успѣла достигнуть у грековъ и римлянъ извѣстной степени виртуозности, о которой мы не имѣемъ впрочемъ опредѣленнаго представленія. Инструментальная музыка въ началѣ среднихъ вѣковъ стала почти исключительно достояніемъ простого народа; странствующіе музыканты совершенно низвели ее, но, съ другой стороны, благодаря имъ, она нашла доступъ ко дворамъ владыкъ; въ силу этого она получила такое распространеніе, съ которымъ должна

была считаться и сама церковь. Тѣмъ не менѣе музыканты продолжали оставаться отдѣленными отъ пѣвцовъ, и еще долгое время формы инструментальной музыки оставались въ зависимости отъ пѣнія. Собственно говоря самостоятельное существованіе музыки начинается съ введеніемъ контрапункта. Самымъ подходящимъ инструментомъ для этого явился органъ. Позднѣе значительно усовершенствовались струнные инструменты, строй которыхъ, подобно строю инструментовъ духовыхъ, былъ приведенъ въ соотвѣтствіе съ человѣческими голосами; инструменты эти стали соединять въ хоры, что и послужило началомъ современной оркестровой музыки.

Самою первоначальною формою инструментальной музыки обыкновенно считаютъ танецъ. Съ этимъ однако трудно согласиться: вѣрнѣе, что танецъ положилъ начало народной пѣснѣ. Самостоятельное же значеніе инструментальной музыки имѣетъ исходною точкою контрапунктическую разработку музыкальныхъ формъ.

§ 87. О музыкальныхъ инструментахъ и инструментовкѣ.

Какъ ни превосходитъ человѣческій голосъ по воодушевленію и сознательной экспрессіи всѣ другіе инструменты, но тѣмъ не менѣе область музыкальнаго воздѣйствія никоимъ образомъ не можетъ имъ ограничиваться. Какъ разъ то, что составляетъ преимущество голоса, является въ то же время и главнымъ недостаткомъ его—необыкновенная раздражительность голосовыхъ органовъ. Помимо этого, въ силу чисто анатомическихъ условій, регистръ человѣческаго голоса крайне ограниченъ. Наконецъ, голосъ, подобно духовымъ инструментамъ (за исключеніемъ органа), можетъ одновременно воспроизводить лишь одинъ

тонъ, тогда какъ органъ, рояль и струнные инструменты воспроизводятъ нѣсколько тоновъ совмѣстно; для оркестровой музыки это не имѣетъ однако особенно важнаго значенія; гораздо важнѣе характерное различіе тембровъ каждаго инструмента,—только благодаря этимъ тембрамъ или оттѣнкамъ музыкальныхъ звуковъ современная гармонія могла достигнуть столь поразительной степени совершенства.

Въ звукахъ, издаваемыхъ музыкальными инструментами, мысль не можетъ быть выражена съ такою ясностью, какъ въ пѣніи, потому что пѣніе допускаетъ соединеніе со словами; но и это преимущество пѣнія въ свою очередь является недостаткомъ въ томъ отношеніи, что пѣніе безъ словъ не имѣетъ такого самостоятельнаго значенія въ музыкѣ, какъ игра на инструментахъ.

Законы звуковыхъ колебаній одни и тѣ же для голоса и музыкальныхъ инструментовъ; но характерныя различія послѣднихъ обусловливаются, во-первыхъ, матеріаломъ, изъ котораго они сдѣланы, во-вторыхъ, конструкціею и, въ третьихъ, способомъ воспроизведенія звуковъ. На основаніи этого слѣдуетъ различать прежде всего инструменты струнные отъ духовыхъ. У первыхъ тонъ воспроизводится дрожаніями струны и усиливается деревяннымъ резонаторомъ; у вторыхъ же — непосредственно дрожаніями воздушнаго столба, заключающагося въ самомъ инструментѣ, которыя сообщаются и стѣнкамъ послѣдняго. Струны бываютъ или кишечныя или проволочныя; первыя употребляются преимущественно въ смычковыхъ инструментахъ, вторые—преимущественно въ ударныхъ (за исключеніемъ арфы). Звуки изъ натянутыхъ струнъ могутъ быть воспроизведены пальцами, смычкомъ и молоточкомъ. Самое полное образованіе тоновъ, въ которомъ больше всего можетъ проявиться человѣческая

воля и человѣческое чувство, обнаруживается больше всего въ смычковыхъ инструментахъ. Эти инструменты имѣютъ еще то преимущество, что допускаютъ также звуки, вызываемые одними пальцами, такъ называемые пиччикато, флажолеты, а также своеобразно глухіе звуки при помощи сурдины. Необыкновенное богатство звуковыхъ оттѣнковъ, характерная выразительность и подвижность звуковъ—все это составляетъ неотъемлемое преимущество смычковыхъ инструментовъ, которые и занимаютъ первое мѣсто въ оркестрѣ. Греки и римляне повидимому не употребляли таковыхъ; предполагаютъ, что они введены въ употребленіе въ Европѣ арабами. Изъ гудка произошла віола, которая до настоящаго времени сохранилась въ формѣ віола д'аморе, изрѣдка еще нынѣ употребляемая въ оркестрѣ. Въ XVI столѣтіи віола вытѣсняется скрипкой и сродными ей альтомъ, віолончелью и контрабасомъ. Изъ числа струнныхъ инструментовъ, на которыхъ играютъ только пальцами, въ настоящее время въ оркестрѣ употребляется только арфа. Игравшая нѣкогда весьма значительную роль въ оркестрѣ ѳеорба была устранена Глюкомъ. Исчезла также и лютня, издававшая чрезвычайно гармоническіе полные звуки, но очень трудно державшая строй. Изъ великаго множества инструментовъ этого рода до настоящаго времени сохранились только гитара, мандолина и цитра.

Изъ числа ударныхъ инструментовъ, струны которыхъ приводятся въ колебаніе молоточками, первое мѣсто занимаетъ рояль. Недостатокъ непосредственнаго вліянія чувства на образованіе тона въ роялѣ съ избыткомъ восполняется свободой удара, и обусловленнымъ ею богатствомъ гармоніи и силою резонанса. На ряду съ органомъ это инструментъ самый самостоятельный; но онъ имѣетъ предъ органомъ то преимущество, что въ значительной мѣрѣ тонъ

все-таки зависитъ отъ чувства исполнителя (туше). Но именно въ виду своей самостоятельности рояль былъ устраненъ изъ оркестра; до нѣкоторой степени онъ самъ представляетъ собою маленькій оркестръ.

Звуки духовыхъ инструментовъ, за исключеніемъ органа, производятся непосредственно человѣческимъ дыханіемъ; въ этомъ отношеніи эти инструменты болѣе всего сходны съ человѣческимъ голосомъ. Смотря по матеріалу, изъ котораго они сдѣланы, различаютъ деревянные и мѣдные духовые инструменты. Первые имѣютъ мягкій, нѣжный, отчасти таинственный и элегическій звукъ; вторые отличаются звукомъ яснымъ, энергичнымъ и рѣзкимъ, хотя и изъ нихъ можно извлекать звуки нѣжные. Къ числу первыхъ относятся: флейта, кларнетъ, гобой, англійскій рожокъ, фаготъ, басетъ-горнъ, офиклейтъ и серпентъ; послѣдніе три образуютъ переходъ къ мѣднымъ инструментамъ. Каждый изъ этихъ инструментовъ имѣетъ свои характерныя особенности, но наибольшее значеніе изъ нихъ имѣютъ кларнетъ и гобой. Къ мѣднымъ духовымъ инструментамъ принадлежатъ весьма многія формы, которыя однако могутъ быть приведены къ тремъ типамъ: горнъ, труба и тромбонъ.

Различіе характера тоновъ и оттѣнковъ музыкальныхъ инструментовъ повело къ тому, что многіе изъ нихъ употребляются и для сольнаго исполненія. Въ этомъ отношеніи пальма первенства принадлежитъ роялю. Недостатокъ гармоніи въ другихъ инструментахъ (за исключеніемъ органа и отчасти арфы) заставилъ ихъ прибѣгнуть къ содѣйствію нѣсколькихъ. Отсюда возникли дуэты, тріо, квартеты и прочія формы инструментальной музыки, а также различные роды оркестровъ: духовые, струнные и смѣшанные.

Начиная съ Бетховена, инструментовка достигла высочайшей степени совершенства; она соотвѣтствуетъ колориту въ живописи, и въ современной музыкѣ играетъ первенствующую роль, отодвинувъ на второй планъ мелодію.

Важнѣйшими формами инструментальной музыки являются: сюита, варіяція, рондо, соната. увертюра, концертъ, симфонія.

Инструментальная музыка вступила въ соединеніе со многими другими искусствами, откуда возникли: балетъ, драма и музыкальная пантомима. Опера является соединеніемъ трехъ искусствъ: инструментальной музыки, пѣнія и драматическаго.

B) Искусства, изображающія одновременно въ отношеніяхъ пространства и времени, или мимическія.

§ 88. Связь съ звуковыми искусствами. Общій характеръ.

Намъ уже извѣстно, что звуковыя искусства не обнаруживаютъ такой самостоятельности, какъ пластическія. Для достиженія преслѣдуемыхъ ими цѣлей они требуютъ исполненія, т. е. совершенно особаго рода художественной дѣятельности, которая впрочемъ всецѣло отъ нихъ зависитъ. Мимическія же искусства нуждаются въ соединеніи съ другими искусствами, отъ которыхъ они сами находятся въ зависимости. Въ танцахъ зависимость эта проявляется слабѣе, чѣмъ въ драматическомъ искусствѣ, которое является наиболѣе зависящимъ отъ другихъ; наибольшую самостоятельность являютъ искусства гимнастическія, но эстетическое значеніе ихъ крайне ничтожно.

Связь мимическихъ искусствъ съ звуковыми естественно объясняется тѣмъ, что и тѣ и другія совершаются во времени.

Мимическія искусства имѣютъ еще то общее съ искусствами звуковыми, что ихъ художественныя произведенія всецѣло связаны съ исполненіемъ; вслѣдствіе чего, въ противоположность пластическимъ искусствамъ, они являются публичными, т. е. требуютъ одновременнаго созерцанія множества людей. Кромѣ того, исполнитель изображаетъ художественное произведеніе не такъ напримѣръ, какъ музыкантъ или пѣвецъ: послѣдніе исполняли бы извѣстное музыкальное произведеніе наединѣ такъ же, какъ они исполняютъ его передъ публикой. Мимическій же исполнитель всегда долженъ имѣть въ виду послѣднюю, такъ какъ онъ самъ не видитъ своихъ движеній, а только чувствуетъ ихъ. Талантъ мимическаго исполнителя и состоитъ въ вѣрности этого самочувства, т. е. въ томъ, что исполненіе, имъ обусловливаемое, произведетъ должное впечатлѣніе на зрителей. Въ силу этого мимическія искусства болѣе всѣхъ другихъ подвержены самообману: такъ какъ личность исполнителя является носителемъ, средствомъ художественнаго произведенія, то какъ восторженный зритель, такъ и самолюбивый исполнитель могутъ смѣшать одно съ другимъ, т. е. думать, что успѣхъ обусловливается исполненіемъ, а не художественнымъ произведеніемъ. Вслѣдствіе всего этого мимическія искусства, будучи самыми реальными, въ то же время являются самыми двусмысленными.

§ 89. О тѣлесныхъ движеніяхъ, мимикѣ и голосѣ, какъ матеріалѣ мимическихъ искусствъ.

Движенія человѣческаго тѣла бываютъ произвольныя и непроизвольныя. Въ мимическихъ искусствахъ и тѣ и другія соединяются для достиженія одной общей цѣли. Хотя и голосовыя явленія принадлежатъ къ числу тѣлесныхъ, мышечныхъ движеній, но они воспринимаются лишь слухомъ, а не зрѣніемъ. Отвлекаясь отъ нихъ мы можемъ различить два главныхъ рода движеній, играющихъ роль въ мимическихъ искусствахъ: *мимику,* или движеніе лицевыхъ мышцъ и глазъ, и *жестикуляцію,* или движеніе рукъ. Вліяніе воли обнаруживается гораздо непосредственнѣе въ первой, чѣмъ во второй. Мимика служитъ больше для того, чтобы выразить извѣстное душевное состояніе; жестикуляція, хотя и усиливаетъ ее, но главнымъ образомъ направлена къ достиженію какой-либо внѣшней цѣли. Въ простомъ разговорѣ можно совершенно отвлечься отъ жестикуляціи, но невозможно отвлечься отъ мимики.

Хотя всѣ мимическія движенія должны быть цѣлесообразны, но все же простая цѣлесообразность не придаетъ имъ эстетическаго значенія: такъ, напримѣръ, условные знаки разговора глухонѣмыхъ, хотя и основаны на жестахъ, но не имѣютъ никакого эстетическаго значенія. Эстетическая цѣль можетъ заключаться только въ чувственномъ явленіи, и при томъ настолько, насколько отражается въ немъ духовная дѣятельность. Недостаточно, чтобы какое-нибудь внутреннее состояніе стало понятнымъ благодаря движенію, или чтобы этимъ послѣднимъ была достигнута какая-либо внѣшняя цѣль: необходимо еще, чтобы движеніе это совершалось въ такой формѣ, кото-

рая доставила бы зрителю полное духовное удовлетвореніе.

Значеніе жестикуляціи ясно обнаруживается изъ того, что безъ нея разговоръ никогда не имѣетъ той экспрессивности. Этимъ объясняется и то, что жестикуляція можетъ получить совершенно самостоятельное значеніе; но и въ этомъ случаѣ она преимущественно является языкомъ понятій, а не языкомъ чувствъ, въ противоположность разговорной рѣчи, въ которой полнѣе выражаются и тѣ и другія.

Оба рода движеній могутъ быть условными и сдѣлаться традиціонными. Вотъ почему они нерѣдко вырождаются въ пустыя внѣшнія формы и аффектацію, и даже противорѣчатъ тому, что желаютъ изобразить.

Мимическія движенія одновременно обнаруживаются въ отношеніяхъ пространства и времени, и притомъ въ личности исполнителя, въ его тѣлесныхъ, физическихъ особенностяхъ. Поэтому фигура и лицо исполнителя имѣютъ весьма важное значеніе для искусствъ этого рода.

7. Танцовальное искусство.

§ 90. Отношеніе къ музыкѣ. Общій характеръ. Формы танцевъ.

Подобно пѣснѣ и музыкѣ, и танцы имѣютъ источникомъ своимъ чувства; но область ихъ несравненно ограниченнѣе; кромѣ того эстетическое дѣйствіе ихъ относится болѣе къ чувственной сферѣ, чѣмъ къ духовной. Они всегда обусловливаются праздничнымъ настроеніемъ духа, какъ и сопровождающая ихъ музыка, которая можетъ существовать и независимо.

Танцы почти всегда находятся въ соединеніи съ пѣніемъ или инструментальной музыкой, и соединеніе это является не только чисто внѣшнимъ, но и внутреннимъ; вотъ почему танцы входили въ составъ не только древне-греческой комедіи, но и трагедіи. Въ настоящее время, конечно, танцы не относятся больше къ области серьезнаго и служатъ исключительно для увеселенія. Въ оперѣ они являются лишь орнаментами, не имѣющими самостоятельнаго значенія.

На ряду съ богослужебными и оркестральными формами танцевъ, въ соотвѣтствіи съ народною пѣснью, развились и національные танцы, которые первоначально, по всей вѣроятности, имѣли лишь чувственное значеніе, а эстетическій характеръ пріобрѣли лишь впослѣдствіи. Національные танцы, подобно народному пѣнію, распались на танцы одиночные, чередующіеся и хоровые. Исходною точкою ихъ явились ощущенія, обнаруживающіяся во внѣшнихъ ритмическихъ движеніяхъ, а также во взаимодѣйствіи движеніи нѣсколькихъ танцующихъ. Другого рода танцы обусловливаются отношеніями и противоположностями обоихъ половъ. Вслѣдствіе этого танцы пріобрѣли не только болѣе индивидуальный, но и болѣе драматическій характеръ.

Съ воспріятіемъ теоретическаго момента, момента мысли, танцы пріобрѣли художественно разработанныя и сложныя формы. Отсюда развились пантомимическіе танцы и балетъ. Эта послѣдняя форма была первоначально связана съ пѣніемъ, и такимъ образомъ относилась больше къ сферѣ драматико-мимическаго искусства.

8) Гимнастическія искусства.

§ 91. Общій характеръ. Спеціальныя формы.

Искусства тѣлесныхъ упражненій можно назвать подвижною пластикою. Движенія эти существенно отличаются отъ танцовальныхъ движеній тѣмъ, что они всегда преслѣдуютъ совершенно опредѣленную цѣль, которой и соотвѣтствуютъ ихъ формы. Для искусства эти послѣднія конечно и составляютъ самую суть. Поэтому не цѣль, а эстетическое значеніе, обнаруживающееся въ ея достиженіи, играетъ въ гимнастическихъ искусствъ главную роль. Это однако возможно лишь тогда, когда внѣшняя цѣль. преслѣдуемая движеніемъ, является въ свою очередь движеніемъ же, или когда эта цѣль является не настолько серьезною, чтобы сосредоточить на себѣ исключительно вниманіе зрителей. Движенія даже въ формѣ борьбы должны имѣть характеръ игрища. Уже въ силу этого римскіе бои гладіаторовъ и бои съ животными безусловно антиэстетичны. Въ современномъ спортѣ эстетическій моментъ также не заключается въ реальной цѣли, но въ драматизмѣ, въ какой бы низменной формѣ онъ ни проявлялся.

Тѣмъ не менѣе, всѣ эти тѣлесныя сноровки отличаются отсутствіемъ законченности формъ, а потому понятіе объ искусствѣ къ нимъ примѣнимо лишь съ значительной натяжкой. Высшей ступени развитія гимнастическія искусства несомнѣнно достигли у древнихъ грековъ, въ формѣ бѣга въ запуски, бѣга колесницъ и коней, прыганія и метанія диска, единоборства и кулачнаго боя. Въ средніе вѣка на смѣну этихъ игрищъ явился рыцарскій турниръ, на ряду съ которымъ развивались: охота, верховая ѣзда, фехтованіе, игра въ мячъ и всѣ роды спорта. Современные

гимнасты, жонглеры, наѣздники и гаеры являются послѣдними отпрысками средне-вѣковыхъ странствующихъ артистовъ.

9) Драматическое искусство.

§ 92. Отношеніе къ мимикѣ и рѣчи. Различныя формы отсюда проистекающія. Мимика и жестъ. Зависимость отъ поэтическаго произведенія и отъ ансамбля.

Поскольку драмматическое искусство развивалось изъ пѣнія, постольку оно находилось въ связи съ разговорною рѣчью и съ поэзіею. Но вмѣстѣ съ этимъ оно исходило отъ подражанія дѣйствительной жизни, и по всей вѣроятности вначалѣ подражаніе это ограничивалось чисто мимическими средствами. Независимо отъ этого, впослѣдствіи, изъ разговорной драмы развился особый родъ, который назывался *мимою*, въ которой на сценѣ совершалась только мимическая игра, а разговоръ раздавался за сценою. Отсюда до *пантомимы*—только одинъ шагъ; соедившись съ танцами, эта послѣдняя перешла въ балетъ. Съ другой стороны, древне-греческая драма совершенно отвлекалась отъ мимики въ собственномъ смыслѣ, прибѣгая къ маскамъ, котурнамъ и пр. Римская пантомима также не признавала мимики лица, но за то довела жестякуляцію до высокой степени экспрессивности (по свидѣтельству Лукіана). Въ новѣйшее время искусство чтенія вслухъ еще больше отвлеклось отъ мимики.

Отсюда слѣдуетъ, что главную роль въ сценическомъ или драматическомъ искусствѣ играетъ человѣческая рѣчь; имѣя однако тѣсную связь съ искусствомъ мимическимъ, въ немъ можно различать двѣ стороны: разговорную и мимическую. Первая всецѣло относится къ слуху, вто-

рая—къ зрѣнію. Кромѣ того драматическое искусство отличается еще и тѣмъ отъ другихъ мимическихъ искусствъ, что въ немъ въ значительно большей мѣрѣ исполнитель является средствомъ для изображенія совершенно иного человѣка, совершенно иного характера. На смѣну древнегреческихъ масокъ и котурновъ въ новѣйшее время явилась гримировка, которая не лишаетъ актера возможности мимическаго изображенія на лицѣ изображаемыхъ имъ движеній.

То же самое относится и къ разговорной сторонѣ драматическаго искусства. Такъ какъ исполнитель переводитъ въ звуки письменную или нотную рѣчь автора, то онъ неизбѣжно долженъ вложить въ нее нѣчто самобытное, драматически характерное, чего вовсе не содержится въ самомъ художественномъ произведеніи; словомъ субъективный моментъ играетъ столь же большую роль въ разговорной сторонѣ искусства, какъ и въ мимической.

Не менѣе важнымъ требованіемъ драматическаго искусства является то, чтобы актеръ, говорящій исключительно для зрителей, никогда не подавалъ видъ, что онъ обращается къ нимъ непосредственно или разговариваетъ съ ними. Многіе актеры держатся иного правила и несомнѣнно достигаютъ нѣкоторыхъ эффектовъ; но эффекты эти вовсе не эстетическаго свойства.

Ясность, чистота и правильность являются основами не только ораторскаго, но и драматическаго искусства; но въ послѣднемъ должна еще выступать красота ритмическаго благозвучія, и при томъ красота характерная, т. е. соотвѣтствующая характеру изображаемаго лица или положенія. Для достиженія этого актеръ долженъ пользоваться всѣми музыкальными оттѣнками рѣчи: звукомъ голоса, его

оттѣнкомъ, силой, удареніемъ, размѣрами, интонаціей и интервалами.

Мимическія движенія, какъ уже сказано, могутъ или сопровождать рѣчь, или быть отъ нея независимыми, до нѣкоторой степени даже противоположными, какъ напр. жесты и мимика человѣка, подслушивающаго дѣйствіе собственныхъ словъ. Тѣмъ не менѣе, мимика находится въ тѣсномъ соотношеніи съ рѣчью.

Отдѣльный исполнитель всегда является лишь частью цѣлаго *ансамбля*, и потому эстетическое впечатлѣніе, обусловленное его игрой, всегда обусловливается до нѣкоторой степени антуражемъ. Даровитый актеръ долженъ стараться не столько выдвинуть свою собственную игру, сколько привести ее въ гармоническое сочетаніе съ игрою остальныхъ. Все, что отвлекаетъ вниманіе зрителей отъ ансамбля, является противорѣчіемъ требованіямъ истинно драматическаго стиля.

§ 93. О сценическомъ искусствѣ и о связи всѣхъ искусствъ вообще.

Мимическія искусства требуютъ сцены. Танцы и гимнастическія искусства находятъ сцену въ самой природѣ и не требуютъ никакихъ особыхъ приспособленій. Не то — драматическое искусство, изображающее событія, которыя совершались при совершенно особыхъ условіяхъ. Оно требуетъ искусственно сооруженной сцены, хотя въ различныя эпохи обходились и безъ нея. Замѣчательно, что древніе греки, — народъ вовсе не склонный къ живописи, — весьма рано ввели въ употребленіе сценическія декораціи, имѣвшія впрочемъ преимущественно символически пластическій характеръ. Напротивъ того, средневѣковая романтическая драма, освободившись отъ оковъ церкви, могла

обходиться безъ всякаго сценическаго устройства, благодаря слишкомъ живой фантазіи зрителей. Современное декоративное искусство получило первоначальное развитіе въ Италіи, благодаря римскому искусству, несомнѣнно заимствовавшему его отъ грековъ.

Нѣтъ сомнѣнія, что сценическія приспособленія отвлекаютъ зрителей въ нѣкоторой степени отъ исполненія; но они же сильнѣе выдвигаютъ индивидуальные моменты и усиливая иллюзію, усиливаютъ въ то же время эстетическое впечатлѣніе. Приспособленія эти играютъ такую же роль въ сценическомъ искусствѣ, какъ перспектива и колоритъ въ живописи, и пренебреженіе ими ведетъ къ одностороннней разговорной драмѣ, примѣромъ которой можетъ служить драма испанская.

Ни одно искусство не нуждается въ такой мѣрѣ въ содѣйствіи другихъ искусствъ, какъ искусство театральное или сценическое. Оно соединяетъ нерѣдко поэзію и музыку какъ вокальную, такъ и инструментальную, искусство драматическое и танцы, живопись и архитектуру, причемъ послѣднія создаютъ ему не только сцену и декораціи, но и зрительный залъ, все театральное зданіе, украшенію котораго не мало содѣйствуетъ и пластика.

Это было бы невозможно безъ той внутренней связи, въ которой находятся между собою всѣ искусства; та же самая связь, какъ мы видѣли, ведетъ также къ болѣе тѣсному соединенію нѣкоторыхъ изъ нихъ. Такъ, во всѣхъ капитальныхъ произведеніяхъ архитектуры наблюдается совмѣстное, подъ ея руководствомъ, участіе и остальныхъ пластическихъ искусствъ; всѣ звуковыя искусства тѣсно связаны между собою, а равно и съ искусствами мимическими. Не наблюдается ли въ то же время, что нѣсколько искусствъ соединяется въ талантѣ одного и того

же человѣка? Въ эпоху процвѣтанія греческой драмы поэтъ былъ въ то же время музыкальнымъ и драматическимъ исполнителемъ ея. Въ первый періодъ ренессанса пластическія искусства нерѣдко соединялись въ одномъ и томъ же художникѣ. Трубадуры писали стихи, пѣли и въ то же время инструментировали. Старо-англійскіе инструментисты были въ то же время актерами и волтижерами; а нѣмецкіе актеры прошлаго столѣтія нерѣдко были въ то же время пѣвцами, танцорами и волтижерами.

Въ настоящее время, когда принципъ раздѣленія труда получилъ примѣненіе и въ сферѣ искусства, главное вниманіе обращено не столько на многостороннее развитіе талантовъ, сколько на ихъ спеціализацію. Это нерѣдко ведетъ къ односторонности и заблужденію. Такъ, формы и дѣйствія одного искусства переносятся на другое, напр., къ пластикѣ присоединяютъ живописныя, къ живописи—поэтическія къ поэзіи—живописныя, къ музыкѣ—поэтическія дѣйствія. Хотя подобное смѣшеніе весьма сильно содѣйствуетъ техническому развитію и расширенію сферы отдѣльныхъ искусствъ, но не слѣдуетъ упускать изъ виду, что это, съ другой стороны, влечетъ за собою отсутствіе, смѣшеніе и вырожденіе стиля.

Искусство есть нѣчто цѣлое, но подобно тому какъ въ каждомъ художественномъ произведеніи и въ каждой части его каждая форма, не смотря на свою зависимость отъ цѣлаго, сохраняетъ свой самобытный характеръ, свое самостоятетьное значеніе, такъ и каждое отдѣльное искусство, не смотря на всю глубокую связь со всѣми остальными, никоимъ образомъ не должно жертвовать своею самостоятельностью.

ОЧЕРКЪ ИСТОРІИ ЭСТЕТИКИ.

Сост. **В. Чуйко**.

Прельсъ въ своемъ «Katechismus der Æsthetique», сочиненіи, которое мы предлагаемъ нашимъ читателямъ въ русскомъ переводѣ, задался цѣлью не только изложить въ послѣдовательномъ и систематическомъ порядкѣ основныя научныя психологическія понятія «науки о прекрасномъ», но также и познакомить интересующихся съ содержаніемъ и осново-положеніями каждаго искусства, съ формами, въ которыхъ оно обнаруживается, съ техническими пріемами, употребляемыми имъ, стилями и пр. Такимъ образомъ возникло нѣчто въ родѣ сжатаго и содержательнаго компендіума, дающаго полное и яркое представленіе о всѣхъ вопросахъ, касающихся искусства. Къ сожалѣнію, Прельсъ не счелъ нужнымъ присоединить къ этому компендіуму очеркъ исторіи эстетики, который бы далъ болѣе или менѣе полную картину историческаго развитія эстетическихъ понятій отъ Платона до нашихъ дней. Настоящая статья, надѣемся, заполнитъ этотъ пробѣлъ книги Прельса.

Собственно эстетика есть та часть философіи, которая даетъ теорію идеи прекраснаго; такимъ образомъ, съ одной стороны, эстетика есть наука о прекрасномъ, а съ

другой—философія искусства, въ которомъ прекрасное обнаруживается. Самые общіе вопросы, которыми занимается эстетика, распредѣляются, обыкновенно, слѣдующимъ образомъ: 1) о чувствѣ и идеѣ прекраснаго; 2) о прекрасномъ въ природѣ; 3) о прекраснемъ въ искусствѣ. Эти отдѣлы можно свести на двѣ главныя теоріи: на теорію о прекрасномъ вообще и на теорію искусства. Собственно, въ развитіи этихъ двухъ теорій и заключается исторія эстетики.

§ 1. **Платонъ.**

Изъ древнихъ философовъ Платонъ первый изложилъ основанія теоріи о прекрасномъ. Эту теорію онъ изложилъ безъ системы и отрывочно во многихъ своихъ діалогахъ, въ «Федрѣ», въ «Гипіи Старшемъ», въ «Пирѣ» и проч. Платонъ никогда не заботился о систематизаціи своихъ воззрѣній, такъ что для того, чтобы составить себѣ опредѣленное понятіе о его взглядахъ на прекрасное, намъ самимъ приходится привести ихъ въ систему.

Платоновская теорія прекраснаго тѣсно и органически связана съ его метафизикой. Человѣческое съ божественнымъ соединяются узами любви. Любовь есть тоска души по красотѣ, непреодолимое стремленіе подобнаго къ подобному; стремленіе божества, обитающаго внутри насъ, къ божеству, открывающему намъ въ красотѣ. Но что такое красота? Она не есть простое услажденіе чувствъ. Она не заключается въ гармоніи линій и яркости красокъ: это только указаніе на нее. Красота есть истина. Въ «Федрѣ» Платонъ описываетъ ее слѣдующимъ бразомъ: «И такъ, какъ мы уже сказали, каждая человѣческая душа созерцала дѣйствительныя сущности, такъ какъ иначе она не могла бы принять человѣческой формы. Но

не для всѣхъ душъ легко припомнить то, что онѣ созерцали; въ особенности для тѣхъ, которыя созерцали эту область лишь короткое время, и для тѣхъ, которыя, упавъ на землю, имѣли несчастіе предаться неправдѣ и слѣдовательно, забвенію всего святаго, видѣннаго ими въ первобытномъ своемъ состояніи. Поэтому, остается только немного душъ, способныхъ припомнить это святое. Эти немногія, видя здѣсь образъ или подобіе предметовъ небесныхъ, чувствуютъ сотрясеніе, точно отъ удара молніи, какъ бы выходятъ изъ себя; но по недостатку разумѣнія онѣ не понимаютъ, что поразило ихъ. Существующія на землѣ подобія Справедливости и Мудрости и всего другого, что почитаетъ душа, не обладаютъ блескомъ, и только весьма немногіе люди съ помощью тупыхъ, грубыхъ матеріальныхъ органовъ постигаютъ земныя подобія этихъ качествъ и распознаютъ ихъ. Но красота не только превосходила все своимъ великолѣпіемъ, когда мы видѣли ее, какъ часть небеснаго хора, но даже и здѣсь ея подобіе воспринимается нами самымъ тонкимъ и яснымъ изъ всѣхъ нашихъ чувствъ — зрѣніемъ, и оно озаряется такимъ великолѣпіемъ, какого лишены всѣ земныя подобія поднебесныхъ сущностей. И такъ, души, давно покинувшія небо или развращенныя, не сильно стремятся къ этой небесной красотѣ, любуясь на землѣ тѣмъ, что носитъ ея имя. Поэтому, онѣ не чтутъ ее и не поклоняются ей, но предаются физическимъ удовольствіямъ, подобно четвероногимъ. Но души, созерцавшія небесные предметы недавно, или созерцавшія ихъ долго, при видѣ богоподобнаго лица или формы, въ которой божественная красота отражается или хорошо воспроизводится, проникаются сначала священнымъ трепетомъ, а затѣмъ приблизясь къ прекрасному предмету, преклоняются передъ нимъ, какъ передъ Бо-

гомъ, и, если бы не боялись прослыть за сумасшедшихъ, онѣ готовы были бы воздвигнуть ему алтари и приносить жертвы. Теплота и животворное вліяніе атмосферы, окружающей красоту, входя въ насъ посредствомъ глазъ, смягчаютъ и растворяютъ зачерствѣлыя части, которыя прилегаютъ къ крыльямъ и мѣшаютъ ихъ росту. Когда эти части совсѣмъ размякнутъ, крылья начинаютъ зарождаться и рости, что, какъ и ростъ зубовъ, производитъ зудъ и раздраженіе, совершенно разстроивающія душу. Поэтому, когда отъ созерцанія прекраснаго предмета смягчаются зачерствѣлости и пробиваются крылья, душа освобождается отъ страданія и радуется; но когда этого предмета нѣтъ, растворенное вещество снова твердѣетъ и закрываетъ молодые ростки крыльевъ, которые отъ этого приподнимаются и трепещутъ и приводятъ душу въ состояніе такого возбужденія и ярости, что лишаютъ ее сна и отдыха, пока опять она не увидитъ прекрасный предметъ и не избавится отъ мукъ. Поэтому-то душа никогда охотно не покидаетъ этого предмета, ради него бросаетъ родителей, братьевъ, друзей, пренебрегаетъ своимъ состояніемъ и всѣми общепринятыми обычаями, которые прежде уважала. Подобная привязанность есть любовь».

Такимъ образомъ, теорія постигаемаго міра, объективированныя сущности, разсматриваемыя какъ существа реальныя, и теорія предсуществованія душъ—даютъ намъ то, что можно назвать метафизикой идеи прекраснаго у Платона. Болѣе точное опредѣленіе красоты мы находимъ въ «Тимеѣ»; тамъ Платонъ говоритъ, что Богъ создалъ одинъ только міръ, съ тѣмъ, чтобы онъ былъ прекрасенъ и совершененъ. Такимъ образомъ, по мнѣнію Платона, единство есть одно изъ существенныхъ свойствъ красоты. Гармонія есть другое свойство, безъ котораго нѣтъ кра-

соты. «Будемъ лучше говорить о добромъ, чѣмъ о зломъ, а доброе есть прекрасное, и нѣтъ прекраснаго безъ гармоніи». Въ «Филебѣ» Платонъ утверждаетъ, что «во всякой вещи мѣра и пропорція образуютъ красоту». Такимъ образомъ, для Платона красота выражается въ мѣрѣ, пропорціи, гармоніи и единствѣ.

Обратимся теперь къ платоновской теоріи искусства. По мнѣнію Платона, искусство есть подражаніе дѣйствительности, но не всякой дѣйствительности. Подражаніе должно быть прекрасно. Въ «Законахъ» онъ прибавляетъ: «Существуютъ двѣ музы, которыя, хотя и могутъ обѣ нравиться, однако, совершенно различны. Муза мудрости имѣетъ то преимущество, что дѣлаетъ своихъ учениковъ лучшими; обыкновенная же муза портитъ ихъ. Художникъ долженъ слѣдовать за первой и закрыть уши отъ соблазновъ другой. Поэтъ никогда не долженъ уклоняться отъ того, что государство считаетъ законнымъ, справедливымъ, прекраснымъ и честнымъ». Другими словами, художникъ долженъ выбирать то, чему хочетъ подражать. Воспроизводить прекрасную душу въ прекрасномъ тѣлѣ, или въ прекрасныхъ звукахъ, или въ прекрасныхъ словахъ—вотъ цѣль, къ которой онъ долженъ стремиться. Изъ этого легко понять, что Платонъ подчиняетъ искусство цѣлямъ нравственнымъ и политическимъ; искусство онъ дѣлаетъ рабомъ, орудіемъ политики; для него искусство имѣетъ педагогическую, воспитательную функцію. Эту теорію зависимости искусства отъ нравственныхъ побужденій онъ излагаетъ въ двухъ знаменитыхъ сочиненіяхъ: въ «Республикѣ» и въ «Законахъ». Въ десятой книгѣ «Республики» Платонъ возстаетъ противъ трагедіи и эпопеи и дозволяетъ въ своемъ идеальномъ государствѣ только гимны въ честь боговъ и воспѣванія дѣяній великихъ

людей. Онъ въ одинаковой степени негодуетъ какъ на Софокла, такъ и на Аристофана; онъ возстаетъ противъ свободнаго искусства языческой Греціи; онъ утверждаетъ, что поэзія, музыка и пластическія искусства должны быть подчинены государству и закону.

§ 2. **Аристотель.**

Платонъ коснулся только основъ искусства, но не построилъ зданія, которое можно было бы обнять однимъ взглядомъ. Аристотель дополнилъ то, что началъ Платонъ; для такого дѣла какъ нельзя болѣе подходилъ его систематическій и методическій геній.

Прекрасное онъ опредѣляетъ слѣдующимъ образомъ: «Всякое существо или всякій предметъ, состоящій изъ различныхъ частей, только тогда будетъ прекрасенъ, когда эти части будутъ расположены въ извѣстномъ порядкѣ и когда предметъ этотъ и его части будутъ имѣть не случайную, не произвольную, а опредѣленную величину, потому что красота состоитъ именно въ порядкѣ и величинѣ». «Прекрасное существо (или предметъ),—говоритъ Аристотель въ другомъ мѣстѣ,—не должно быть ни слишкомъ маленькимъ, ни слишкомъ большимъ. Маленькое животное не можетъ быть прекрасно; время нужное для осмотра его, слишкомъ коротко, почти непримѣтно, почему впечатлѣніе смутно, взглядъ разрѣшается въ ничто; точно также, если бы животное было чрезмѣрно велико,—напримѣръ, если бы оно было въ десять тысячъ стадій величиной,—то взглядъ не могъ бы обнять его сразу, пришлось бы разсматривать его по частямъ, исчезло бы впечатлѣніе цѣлаго и единаго.. Какъ живому существу, какъ всякому предмету, чтобы быть прекраснымъ необходимо имѣть та-

кую величину, чтобы при разсматриваніи его не терялась изъ виду его цѣлость и единство, точно также и произведенія поэзіи должны быть обусловлены удобозапоминаемостью; въ противномъ случаѣ, единство и цѣлость исчезнутъ». Въ этомъ мѣстѣ Аристотель разсматриваетъ только видимую, физическую величину, развитіе формы. Въ другомъ мѣстѣ онъ говоритъ о нравственной величинѣ, которую разсматриваетъ какъ непремѣнное условіе всякаго искусства. Въ «Піитикѣ» онъ опредѣляетъ трагедію «какъ подражаніе существамъ, которые выше и лучше чѣмъ обыкновенныя существа». Но какимъ образомъ можно изображать людей выше и лучше, чѣмъ они въ дѣйствительности? На этотъ вопросъ Аристотель отвѣчаетъ, что это средство заключается въ томъ, чтобы придавать изображаемымъ людямъ величину или совершенство типа ихъ характера. «Такъ какъ трагедія есть подражаніе существамъ бо̀льшимъ, чѣмъ обыкновенныя существа, то въ трагедіи нужно слѣдовать примѣру искусныхъ живописцевъ, которые, придавая каждому лицу свойственный ему характеръ и сохраняя сходство, украшаютъ оригиналъ. Точно также и поэтъ, изображая характеры сильные или слабые, или какіе-нибудь другіе характеры, долженъ сдѣлать изъ нихъ типы твердости или мягкости, подобно тому, какъ Агаѳонъ и Гомеръ изображали Ахилла».

Другимъ элементомъ красоты Аристотель считаетъ порядокъ, т. е. единство. Аристотель приписываетъ особенную важность единству. Первый родъ единства, по мнѣнію Аристотеля, есть сообразность. Такъ напримѣръ, рисуя мужественный (отважный, храбрый) характеръ, не слѣдуетъ забывать, что съ природой женщины несообразно является столь-же мужественной и грозной, какъ мужчина. Другой родъ единства есть ровность характера, его выдержан-

ность. Если лицо обладаетъ неровнымъ характеромъ, то сама эта неровность должна быть выдержана втеченіи всего дѣйствія такъ, чтобы лицо походило на самого себя.

Эстетическіе взгляды Аристотеля имѣютъ чисто идеалистическій характеръ, какъ и эстетическіе взгляды Платона, какъ это мы видѣли изъ предъидущаго. Этотъ идеализмъ еще яснѣе выступаетъ въ слѣдующихъ словахъ греческаго философа: «Поэтъ имѣетъ цѣлью разсказать не то, что случилось, а то, что случилось бы или что̀ могло случиться при тѣхъ или иныхъ данныхъ условіяхъ. Разница между историкомъ и поэтомъ заключается не въ употребленіи прозы или стиховъ, ибо можно было бы переложить въ стихи исторію Геродота, и тѣмъ не менѣе, она все-таки осталась бы исторіей, изложенная прозой или стихами. Дѣйствительная разница заключается въ томъ, что одинъ разсказываетъ то, что случилось, а другой—то, что могло бы случиться. Вслѣдствіе именно этого поэзія — нѣчто болѣе философское и серьезное, чѣмъ исторія, ибо поэзія занимается по преимуществу общимъ, а исторія—по преимуществу частнымъ». Идеализмъ Аристотеля обнаруживается и въ томъ, что онъ сильно настаиваетъ на различіи между прекраснымъ и полезнымъ. Это различіе приводитъ его къ группировкѣ всѣхъ искусствъ по два отдѣла. Общее между ними то, что всѣ они стремятся къ созиданію. «Въ насъ искусство сливается съ способностію создавать внѣшніе предметы при помощи истиннаго разума. Всякое искусство стремится къ созиданію; вся его цѣль заключается въ томъ, чтобы создать одну изъ тѣхъ вещей, которыя одинаково могутъ существовать и не существовать... Такимъ образомъ искусство есть нѣкоторая способность созидать, способность управляемая истиннымъ разумомъ». Созиданіе можетъ имѣть цѣлью полезное; но

можетъ имѣть также цѣлью и прекрасное; отсюда — два рода искусствъ: искусства, удовлетворяющіе потребностямъ жизни и искусства дѣлающіе ее пріятной. Аристотель прибавляетъ, что послѣднія искусства всегда считались выше первыхъ. «За чѣмъ учиться рисовать? За тѣмъ ли, чтобъ избѣгать ошибокъ при покупкѣ и продажѣ мебели и посуды? Совсѣмъ нѣтъ; но затѣмъ, чтобы составить себѣ болѣе высокое нредставленіе о красотѣ тѣла. Точно также музыка стремится доставить намъ благородное и чистое наслажденіе, — истинное наслажденіе, истинный отдыхъ свободныхъ людей».

Но музыка и другія искусства имѣютъ ли въ виду одно лишь наслажденіе? Нѣтъ. Истинную цѣль искусства Аристотель видитъ въ другомъ,—въ томъ, чтобы развивать и возвышать чувство, очищать наши страсти. Въ этомъ заключается существенная цѣль искусства. Принципъ очищенія, пурификаціи страстей составляетъ яркую особенность эстетики Аристотеля и достоинъ вниманія. Уже въ «Политикѣ» онъ указываетъ на очищающій элементъ музыки. Въ «Піитикѣ» онъ возвращается къ этой мысли и даетъ слѣдующее опредѣленіе трагедіи: »Трагедія, —говоритъ онъ,—есть подражаніе какому-нибудь серьезному или благородному дѣйствію, полное, съ правильнымъ развитіемъ, въ формѣ драмы, а не разсказа, стремящееся, возбуждая въ насъ состраданіе и ужасъ, *очищать* въ насъ эти два чувства». Такъ, мы испытываемъ состраданіе и ужасъ, когда Орестъ, съ мечемъ въ рукахъ, входитъ во дворецъ, и когда Клитемнестра, его преступная мать, съ рыданіями умоляетъ его пощадить ее. Но это состраданіе и этотъ ужасъ, какъ бы они искренни ни были, ничего въ сравненіи съ тѣмъ, что испытывали бы мы, еслибы мы видѣли въ дѣйствительности мать, умоляющую своего сы-

на, который намѣревается умертвить ее. Напротивъ того, на сценѣ ужасъ и состраданіе являются источникомъ самаго возвышеннаго наслажденія. Драматическое представленіе, выдумка почти очистили ихъ.

§ 3. Плотинъ.

«Прекрасное относится по преимуществу къ чувству зрѣнія. Однако и ухо воспринимаетъ его, какъ въ гармоніи словъ, такъ и въ различныхъ родахъ музыки, ибо пѣніе и ритмъ одинаково прекрасны. Если изъ области чувствъ мы возвысимся въ сферу болѣе высокую, то найдемъ точно также прекрасное въ занятіяхъ, дѣяніяхъ, привычкахъ, наукахъ, также какъ и въ добродѣтели. Нѣтъ ли и еще болѣе высокой красоты? Въ чемъ заключается причина, вслѣдствіе которой нѣкоторые предметы кажутся намъ прекрасными, почему мы слушаемъ съ удовольствіемъ музыку, которая кажется намъ мелодичной, почему мы любимъ красоту чисто нравственную? Заключается ли всяческая красота всѣхъ предметовъ въ какомъ-нибудь одномъ свойствѣ, единственномъ, неизбѣжномъ, или же мы принуждены признать одно свойство красоты для тѣлъ, а какое-нибудь другое для всего прочаго? Въ чемъ же заключаются эти свойства, если ихъ нѣсколько, или это свойство, если оно одно?» Этими словами Плотинъ указываетъ на основные вопросы эстетики. Такъ начинается шестая книга первой «Эннеады», посвященная спеціально прекрасному.

Доискиваясь въ чемъ заключается красота какого-нибудь предмета, Плотинъ доказываетъ, что она не можетъ заключаться исключительно въ симметріи и въ пропорціональности частей, потому что такая красота не могла бы

проявляться въ простомъ; только въ сложномъ она бы обнаруживалась, только цѣлое было бы прекрасно, части же не имѣли бы никакой красоты или были бы прекрасны только по отношенію къ цѣлому. Однако, если цѣлое прекрасно, то необходимо заключить, что и части прекрасны, потому что прекрасное не можетъ состоять изъ собранія уродливостей. Если заключить, что красота заключается въ пропорціональности частей, то могутъ ли быть прекрасны цвѣта или солнечный свѣтъ? Какимъ образомъ золото будетъ прекрасно? Или звѣзды ночью? При этихъ условіяхъ слѣдовало бы признать, что и въ звукахъ то, что просто, не имѣетъ красоты, и однако въ красивой гармоніи каждый звукъ, даже взятый совершенно отдѣльно, имѣетъ свою красоту. То же самое можно сказать и по отношенію ко всякой нравственной красотѣ.

Итакъ, мы принуждены заключить, что красота заключается въ началѣ болѣе высокомъ, чѣмъ пропорціональность. Этотъ принципъ, по мнѣнію Плотина, есть *форма.* Но необходимо понять, какой смыслъ это выраженіе имѣетъ въ метафизикѣ александрійскаго философа. Сочетая ученіе Платона объ *идеяхъ* съ ученіемъ Аристотеля о *формѣ* и *дѣйствіи*, Плотинъ во всякомъ предметѣ различаетъ *матерію* и *форму.* Матерія—это ничто, это темная и бездонная пропасть, на которую идеальный міръ отбрасываетъ свои лучи. Матерія не есть тѣло, ибо всякое тѣло состоитъ изъ матеріи и формы; она есть только его субстратъ, начало его инерціи; она не имѣетъ ни видимости, ни протяженія, ни цвѣта, ни всего того, что характеризуетъ тѣло; всѣ эти опрддѣленія вытекаютъ изъ образующаго (формальнаго) начала, именно изъ абсолютнаго, изъ формы; матерія не имѣетъ другого атрибута, кромѣ лишенія. Такъ какъ всякая сила и всякая жизнь

имѣетъ свой источникъ въ разумѣ и въ Богѣ, то матерія есть немощность, безграничная недостаточность, отсутствіе единства, причина неограниченной множественности тѣлъ, несвязность, расплывчатость, разъединеніе, безусловное отсутствіе формы, т. е. само безобразіе, само зло. Съ точки зрѣнія Плотина, единое, форма, разумъ, красота, добро суть равнозначущія выраженія, какъ съ другой стороны, многообразіе, матерія, безобразіе, зло.

Такимъ образомъ, форма есть сущность; только она обладаетъ дѣйствительнымъ существованіемъ. Красота тѣла происходитъ не отъ самого тѣла, а отъ начала формальнаго, нетѣлеснаго, которое какъ бы нисходитъ на матерію и засвѣчиваетъ въ ней слабый и грубый отблескъ божественной красоты. Почему, напримѣръ, цвѣтъ прекрасенъ? Потому, что цвѣтъ подчиняетъ себѣ мракъ матеріи, благодаря присутствію свѣта, который есть нѣчто нетѣлесное, разумъ, форма. Почему огонь выше по своей красотѣ всѣхъ другихъ тѣлъ? Потому что по отношенію къ другимъ элементамъ онъ играетъ роль формы. «Онъ обитаетъ самыя возвышенныя области; онъ—самое тонкое изъ тѣлъ, потому что онъ—тѣло, больше другихъ приближающееся къ существамъ небеснымъ; одинъ лишь огонь, не позволяя другимъ тѣламъ проникать въ себя, самъ проникаетъ въ нихъ; онъ сообщаетъ имъ свою теплоту, хотя самъ не охлаждается». По этой теоріи, нѣтъ ничего проще и естественнѣе, какъ переходъ отъ тѣлесной, чувственной красоты къ красотѣ интеллектуальной и нравственной, и благодаря этому объектъ эстетики объединяется. Въ дѣйствительности, для Плотина есть только одна красота—красота духовная. Точно также, весьма понятно, съ этой точки зрѣнія, воспріятіе красоты душой. Въ красотѣ души какъ бы созерцаетъ самою себя. Если бы чувственная красота

не имѣла своего начала въ нематеріальномъ источникѣ, то она была бы совершенно чужда и недоступна душѣ. «Какимъ образомъ то, что тѣлесно можетъ имѣть какое-либо соотношеніе къ тому, что выше тѣлесности? Какимъ образомъ архетекторъ, напримѣръ, можетъ судить о красотѣ зданія, которое онъ видитъ, сравнивая его съ идеей, которая живетъ въ немъ самомъ? Не потому ли, что внѣшній предметъ, если оставить въ сторонѣ камни, есть не болѣе, какъ внутренняя форма, конечно, расчлененная въ протяженіи матеріи, но тѣмъ не менѣе единая, хотя и обнаруживающаяся во множественности? Когда чувства замѣчаютъ въ предметѣ форму, которая отличается отъ другихъ фигуръ своей граціей и красотой, тогда душа, соединяя эти многообразные элементы, приближаетъ ихъ другъ къ другу, сравниваетъ ихъ съ невидимой формой, которую носитъ въ самой себѣ и заключаетъ о ихъ согласіи, ихъ сродствѣ съ этимъ внутреннимъ типомъ. Такъ, человѣкъ блага, усматривая въ молодомъ человѣкѣ задатки добродѣтели, радуется, потому что онъ видитъ его въ гармоніи съ истиннымъ типомъ добродѣтели, который живетъ въ немъ».

Ученіе Плотина объ искусствѣ также идеалистично, какъ и его теорія прекраснаго. Подобно Платону, онъ учитъ, что цѣль искусства есть воплощеніе прекраснаго, что искусство не есть подражаніе природѣ, но воспроизведеніе идеальной природы. Если стараются,—говоритъ онъ,—унизить искусства утвержденіемъ, что они подражаютъ природѣ, то мы отвѣтимъ прежде всего, что естественныя существа и сами по себѣ не болѣе, какъ образы ихъ сущностей; затѣмъ, что искусства не ограничиваются тѣмъ, что подражаютъ предметамъ, представляющимся ихъ взору, но что они восходятъ къ той идеальной при-

чинѣ, отъ которой происходитъ природа вещей; наконецъ, что искусства и сами создаютъ много предметовъ, которымъ образца нѣтъ въ природѣ, и что они прибавляютъ къ прэдмету то, чего въ немъ нѣтъ, потому что они въ самихъ себѣ обладаютъ красотою.

§ 4. **Блаженный Августинъ.**

Послѣднiй изъ мыслителей древности, интересовавшiйся искусствомъ и теорiей прекраснаго, былъ блаженный Августинъ. Знаменитый авторъ «Исповѣди» написалъ объ этомъ предметѣ цѣлую книгу, которая, однако же, не дошла до насъ; къ счастiю существенная мысль этого трактата сохранилась въ другихъ его сочиненiяхъ, а въ особенности въ «Трактатѣ о музыкѣ». Вся теорiя прекраснаго блаженнаго Августа резюмируется въ слѣдующей знаменитой фразѣ: «Omnis porro pulchritudinis forma unitas est». И дѣйствительно, по его мнѣнiю, красота обнаруживается въ единствѣ и въ пропорцiональности частей. Слѣдуя дiалектическому методу Платона, блаженный Августинъ восходитъ отъ понятiя чувственной музыки къ понятiю рацiональной гармонiи, и въ этой гармонiи онъ предвкушаетъ гармонiю божественной природы. Возвысившись такимъ образомъ до Бога, онъ опредѣляетъ Бога, какъ единое и множественное: единое тѣмъ единствомъ, которое составляетъ гармонiю всѣхъ высшихъ силъ, многое—многообразiемъ безконечныхъ добродѣтелей, т. е. другими словами—какъ прекрасное. Но единство, которое, по мнѣнiю блаженнаго Августина, составляетъ какъ бы форму красоты (pulchritudinis forma), очевидно, не есть простое и абсолютное единство, это — единство сентетическое и, какъ бы, коллективное, единство въ соединенiи съ много-

образіемъ, съ разнообразіемъ. По теоріи блаженнаго Августина, Богъ однородно различенъ и различно однороденъ. Богъ, абсолютная красота есть начало, источникъ всѣхъ красотъ этого міра. Все, что существуетъ—существуетъ только формой, мѣрой, числомъ, — элементами красоты. Но вещи и сами по себѣ имѣютъ форму, онѣ получаютъ ее отъ вѣчной формы. Высшая красота, форма формъ, Богъ создалъ все въ непоколебимой пропорціи, и въ этомъ-то именно и состоитъ красота міра, красота, которая обнаруживаетъ передъ нами творца и приводитъ нашу душу къ Богу.

Вся эта теорія, очевидно, имѣетъ источникомъ Платона; но блаженный Августинъ пользуется также и мировоззрѣніемъ Плотина и неоплотониковъ. «Видя,—говоритъ онъ,—что тѣло и духъ имѣютъ формы болѣе или менѣе прекрасныя и совершенныя и что, если бы у нихъ не было формъ, то у иихъ не было бы и бытія, неоплотоники поняли, что есть Существо, въ которомъ пребываетъ эта первая и непреложная форма, ни съ чѣмъ не сравнимая». Таковы взгляды блаженнаго Августина; повидимому онъ не прибавилъ ничего новаго и оригинальнаго къ эстетикѣ Платона и Плотина.

§ 5. Гетчесонъ.

Средніе вѣка оставили совершенно въ сторонѣ теорію прекраснаго; не разработывали ее также и Картезіанцы; къ ней мыслители возвращаются только въ XVIII вѣкѣ. Въ Англіи она была разработана довольно обстоятельно и ново Гетчесономъ въ сочиненіи, озаглавленномъ: «Розысканія о происхожденія нашихъ идей о красотѣ и добродѣтели», появившемся въ 1725 году. По мнѣнію Гетче-

сона, красота есть нѣчто совершенно непосредственное. «Красота,—говоритъ онъ.—поражаетъ насъ сразу». Идея красоты, по его мнѣнію, характеризуется тѣмъ, что она совершенно отлична отъ идеи пользы и что удовольствіе, доставляемое намъ ею, не имѣетъ ничего общаго съ удовольствіемъ, которое мы испытываемъ при видѣ чего-либо полезнаго.

Гетчесонъ обращаетъ особенное вниманіе на этотъ характеръ безкорыстія красоты. «Какъ часто, — говоритъ онъ,—мы пренебрегаемъ тѣмъ, что полезно, чтобы пріобрѣсти то, что прекрасно... Одинъ писатель рѣшился утверждать, что всякая вообще красота основывается на полезности, которую мы открываемъ или которую воображаемъ въ предметѣ, гдѣ она встрѣчается. Доказываетъ онъ это тѣмъ, что идея полезнаго постоянно возникаетъ въ насъ, когда мы судимъ о формѣ стульевъ, дверей, столовъ и какихъ-нибудь другихъ предметовъ, полезность которыхъ очевидна; но мы видимъ, напротивъ, что въ этихъ именно предметахъ мы ищемъ сообразность частей, безъ которой мы бы могли и обойтись Такъ напримѣръ, ножки стула служили бы намъ точно также, если бы имѣли совершенно другую форму, лишь бы только онѣ имѣли ту же длину... Какая польза въ подражаніи естественнымъ предметамъ въ архитектурѣ? Почему колонна, имѣющая пропорцію человѣческаго тѣла, больше нравится намъ, чѣмъ какая-нибудь другая?.. Зачѣмъ намъ подражать другимъ естественнымъ предметамъ, напримѣръ въ корнизѣ? Не потому ли, что подражаніе намъ нравится вездѣ, гдѣ оно находится, независимо отъ той пользы, которую мы можемъ извлечь?»

Съ другой стороны, идея прекраснаго имѣетъ всеобщій характеръ. Доказывается это, по мнѣнію Гетчесона,

тѣмъ, что всѣ люди предпочитаютъ симметрію въ предметахъ болѣе, чѣмъ несимметрическую форму. Никто еще не видѣлъ человѣка, который бы выбралъ сознательно трапецію или какую-нибудь неправильную кривизну для плана дома, или который бы не заботился о паралелизмѣ и равенствѣ при выведеніи противуположныхъ стѣнъ, если только къ этому онъ не принужденъ по какой-либо причинѣ цѣлесообразности. Точно также, никто еще не прибѣгалъ къ формѣ трапеціи или какой-нибудь неправильной кривизны для оконъ или дверей, хотя эта форма и могла бы служить для этого употребленія и очень часто могла бы сберечь рабочимъ время, трудъ и издержки. Не смотря на странности, царствующія въ модѣ, никогда еще не была придумана такая мода, въ которой не было бы замѣтно какой-либо симметріи, хотя бы въ соотвѣтствіи двухъ сторонъ и линій или въ соотвѣтствіи съ формой тѣла. Кому можетъ нравиться неравенство оконъ одного и того же этажа или неодинаковость ногъ, рукъ, глазъ или щекъ любимой женщины?

Говоря о происхожденіи идеи прекраснаго, Гетчесонъ возмущается мнѣніемъ, по которому идея прекраснаго зарождается и развивается подъ вліяніемъ привычки и воспитанія. Не привычка и не воспитаніе, говоритъ онъ, могутъ возбудить въ насъ идеи прекраснаго, если бы онѣ не были намъ присущи. Привычка не дастъ ничего новаго. Никогда привычка не заставитъ насъ считать пріятными напитки и лекарства, которые раздражаютъ и опьяняютъ, если бы они не были пріятны на вкусъ. Точно также, по мнѣнію Гетчесона, идею прекраснаго нельзя вывести изъ физическаго ощущенія. Онъ думаетъ, что способность, которая рождаетъ въ насъ идею прекраснаго, есть внутреннее чувство, совершенно отличное отъ

внѣшнихъ чувствъ. «Идеи,—говоритъ онъ,—которыя мы имѣемъ о красотѣ и гармоніи, можно было бы назвать воспріятіемъ внѣшнихъ чувствъ зрѣнія и слуха, но ихъ необходимо отличать отъ другихъ ощущеній, точно также принадлежащихъ зрѣнію и слуху, ощущеній, которыя люди могутъ испытывать помимо всякаго чувства красоты и гармоніи. Другая причина, мѣшающая намъ видѣть идею красоты во внѣшнихъ чувствахъ, заключается въ томъ, что въ нѣкоторыхъ другихъ воспріятіяхъ, въ которыхъ эти органы чувствъ очень мало участвуютъ, мы тѣмъ не менѣе находимъ красоту, напримѣръ, въ теоремахъ, во всеобщихъ истинахъ, въ общихъ причинахъ или въ какихъ-либо началахъ, примѣнимыхъ ко многимъ лицамъ. Если, поэтому, существуетъ столько способовъ воспріятія и если воспріятія самыхъ совершенныхъ внѣшнихъ чувствъ не возбуждаютъ такого удовольствія, какое находитъ человѣкъ хорошаго вкуса въ красотѣ и гармоніи, то мы имѣемъ право эти болѣе тонкія и болѣе пріятныя воспріятія обозначить другимъ именемъ назвать внутреннимъ чувствомъ способность, которая доставляетъ намъ это впечатлѣніе.

Но въ чемъ заключается красота? Въ чемъ заключаются свойства, которыя, встрѣчаясь въ предметѣ, дѣлаютъ его прекраснымъ, и болѣе или менѣе прекраснымъ, по мѣрѣ того, въ большей или меньшей степени онъ ими обладаетъ? Установивъ различіе между естественной красотой, которую Гетчесонъ называетъ абсолютной, и красотой подражанія, которую онъ называетъ относительной и сравнительной, Гетчесонъ находитъ существенные элементы какъ той, такъ и другой въ согласіи разнообразія съ единствомъ, которое онъ неправильно называетъ однообразіемъ. По всему видно,—говоритъ онъ,—что фигуры болѣе другихъ способныя возбудить въ насъ идею красоты,

суть тѣ именно фигуры, въ которыхъ однообразіе соединено съ разнообразіемъ.

Въ концѣ концовъ свою теорію прекраснаго Гетчесонъ связываетъ съ теодицеей. Онъ утверждаетъ, что красота предметовъ и существъ сотворенныхъ, будучи ни чѣмъ инымъ, какъ только разнообразіемъ, приведеннымъ къ единству, свидѣтельствуетъ о такой всеобщей правильности, въ которой нельзя не видѣть твореніе разумной причины. Вездѣ мы встрѣчаемъ красоту въ различныхъ степеняхъ развитія, а всякая красота есть правильная комбинація; значитъ повсюду мы находимъ явный слѣдъ Провидѣнія. Сила этого аргумента возрастаетъ по мѣрѣ возрастанія красоты, встрѣчаемой въ природѣ. Чѣмъ сложнѣе машина, чѣмъ большую мудрость мы принуждены предполагать въ причинѣ, создавшей ее.

§ 6. **Баумгартенъ.**

Баумгартенъ очень немного ввелъ новаго въ эстетику, но мы не можемъ обойти его, потому что онъ былъ, если не отцомъ, то по крайней мѣрѣ крестнымъ эстетики. Этой отрасли философіи онъ первый далъ названіе эстетики, и это названіе осталось. Въ качествѣ ученика Лейбница и Вольфа, Баумгартенъ видитъ область прекраснаго въ томъ, что онъ называетъ чувственнымъ познаніемъ, чувственнымъ совершенствомъ. Но что такое чувственное познаніе? Необходимо помнить, что, по мнѣнію Вольфа, у насъ есть два рода познанія,—высшія способности, извѣстныя подъ названіемъ пониманія, и низшія—не переходящія за предѣлы чувствъ. Ясныя идеи, логическія, принадлежатъ къ первымъ способностямъ; смутныя воспріятія, представленія, никогда не достигающія полной и отчетливой ясности—относятся

къ послѣднимъ. По мнѣнію Баумгартена, идея прекраснаго должна быть отнесена къ этой послѣдней категоріи. Подобно тому, какъ существуютъ два рода познанія,—познаніе чувственное, смутное, низшее, и познаніе раціональное, ясное и высшее, такъ существуютъ и два совершенства: совершенство раціональное, образующее благо и нравственность, и совершенство чувственное, образующее прекрасное. Чувственное знаніе, чувственное совершенство—вотъ область науки о прекрасномъ; отсюда и названіе *эстетика*, данное Баумгартеномъ этой наукѣ. Изъ этого видно, что онъ основываетъ эстетику, какъ и мораль, на идеѣ совершенства. Вся разница между той и другой заключается въ порядкѣ представленій, къ которымъ примѣняется эта идея. Въ чемъ состоитъ чувственное совершенство? Оно состоитъ въ тройномъ согласіи: 1) согласіи между мыслями и вещами; 2) согласіи между мыслями и мыслями, и 3) между мыслями и ихъ внѣшними знаками. Этотъ тройной порядокъ образуетъ совершенство чувственнаго познанія, т. е. красоту.

§ 7. **Ридъ.**

Ридъ, основатель шотландской школы въ философіи, былъ величайшимъ врагомъ скептицизма, и боролся съ нимъ во имя здраваго разсудка, common sense. Онъ преслѣдуетъ скептицизмъ и въ эстетикѣ. «Тѣ,—говоритъ онъ,—которые утверждаютъ, что нѣтъ ничего абсолютнаго въ дѣлѣ вкуса и что поговорка: «о вкусахъ не спорятъ» не можетъ быть ничѣмъ ограничена,—утверждаютъ нелѣпость. По той же причинѣ можно бы доказывать, что нѣтъ ничего абсолютнаго и въ дѣлѣ истины. Такъ же легко объяснить различіе вкусовъ, какъ легко объяснить различіе мнѣній, не прибѣ-

гая къ отрицанію абсолютно-истиннаго и реальность здраваго разсудка». Желая закрыть всякій доступъ скептицизму въ эстетику, Ридъ находитъ нужнымъ поставить сужденіе рядомъ съ чувствомъ въ анализѣ идеи прекраснаго. Различіе между чувствомъ прекраснаго и сужденіемъ прекраснаго ставитъ его во враждебныя отношенія къ Гетчесону. Прекрасное,—говоритъ онъ,—не есть только объектъ чувства; оно также и объектъ сужденія. Когда говорятъ, что такая-то поэма или такое-то зданіе прекрасны, то нѣчто утверждаютъ объ этой поэмѣ или объ этомъ зданіи. А всякое утвержденіе и всякое отрицаніе выражаетъ сужденіе, ибо что такое судить, если не утверждать или отрицать что-либо? Чувство пріятнаго не есть единственное слѣдствіе впечатлѣнія, производимаго нами прекраснымъ; это чувство сопровождается сужденіемъ, которое утверждаетъ нѣкоторое совершенство въ прекрасномъ предметѣ. Этотъ второй элементъ прекраснаго также дѣйствителенъ, какъ и первый.

Но если прекрасное есть предметъ сужденія, то значитъ оно имѣетъ объективное значеніе, оно существуетъ независимо отъ субъекта, оно образуетъ реальное свойство, присущее вещамъ. И дѣйствительно, Ридъ настаиваетъ на объективности прекраснаго. «Даже тѣ,—говоритъ онъ, — которые думаютъ, что красота есть только чувство въ человѣкѣ, воспринимающаго прекресное, принуждены выражаться такъ, какъ если бы она была свойствомъ предмета. Если все человѣчество выражается такимъ образомъ, то необходимо допустить, что его убѣжденіе согласно съ его языкомъ». Но что такое красота сама по себѣ? Какое свойство предмета она собой выражаетъ? Ридъ отказывается отвѣтить на этотъ вопросъ что-либо опредѣленное. «Красота есть по истинѣ таинствен-

ное свойство; мы знаемъ, какъ она дѣйствуетъ на насъ, но не знаемъ въ чемъ она состоитъ». Однако, въ дальнѣйшемъ развитіи своей мысли Ридъ приближается къ теоріи Платона. Онъ замѣчаетъ между прочимъ, что существуютъ предметы, которые свѣтятъ благодаря своему собственному свѣту, но другіе предметы, и притомъ въ гораздо большемъ количествѣ, свѣтятъ только заимствованнымъ свѣтомъ, который они отражаютъ. То же самое, по его мнѣнію, можно сказать и о прекрасныхъ предметахъ: одни прекрасны своей собственной красотой, между тѣмъ какъ другіе прекрасны только чужой красотой. Такимъ образомъ онъ отдѣляетъ красоту отъ внѣшняго знака, который ее выражаетъ или, какъ онъ говоритъ- первоначальную красоту отъ красоты производной. Первоначальная красота, по мнѣнію Рида, принадлежитъ свойствамъ ума и прибавляетъ, что если свойства чувственныхъ предметовъ прекрасны, то лишь какъ знаки, выраженія, слѣдствіе свойствъ ума. Но эта первоначальная, невидимая красота бываетъ различныхъ родовъ, согласно способностямъ души: 1) красота нравственныхъ качествъ, т. е. добродѣтелей; 2) красота качествъ умственныхъ; 3) красота активныхъ способностей; 4) красота нѣкоторыхъ качествъ, которыя мы приписываемъ тѣлу, напримѣръ: здоровье, сила, ловкость. Это перечисленіе Ридъ заключаетъ слѣдующими словами: «Итакъ, по моему мнѣнію, первоначальная красота находится въ умственномъ и нравственномъ совершенствѣ и въ активныхъ способностяхъ ума. Красота, распространенная на поверхности видимтго міра, есть не болѣе, какъ эманація первичной красоты.

§ 8. Кантъ.

Вопросъ о прекрасномъ, Кантъ разсматриваетъ въ сочиненіи «Критика силы сужденія». Вотъ какъ резюмируетъ его взглядъ на прекрасное Ибервегъ-Гейнце.

Способность обсужденія прекраснаго есть вкусъ. Чтобы различить прекрасно ли что-нибудь или нѣтъ, мы относимъ представленія не разсудкомъ на объектъ познанія, но силой воображенія (быть можетъ, въ связи съ разсудкомъ) на субъектъ и на чувство его удовольствія или неудовольствія. Вслѣдствіе этого вкусовое сужденіе бываетъ не логическимъ, а эстетическимъ. Удовольствіе отъ прекраснаго, по своему качеству, *безкорыстно*. Интересъ есть удовольствіе, которое мы связываемъ съ представленіемъ существованія предмета. Съ удовольствіемъ связано удовольствіе отъ пріятнаго и хорошаго. Пріятно то, что чувствамъ нравится въ ощущеніи. Хорошо то, что нравится посредствомъ разума при помощи простого понятія. *Прекрасно* то, что нравится безъ всякаго интереса, или то, представленіе чего сопровождается во мнѣ удовольствіемъ, какъ бы я ни былъ равнодушенъ къ существованію предмета этого представленія. Пріятное услаждаетъ, прекрасное нравится. Хорошее цѣнится (хорошему приписывается объективная цѣнность). Пріятность имѣетъ значеніе и для неразумныхъ животныхъ, красота—только для людей, т. е. для животныхъ, но вмѣстѣ и разумныхъ существъ, а хорошее — для всякаго разумнаго существа вообще. Какъ удовольствіе чувства, такъ и удовольствіе разума вынуждаетъ одобреніе, а удовольствіе вкуса отъ прекраснаго есть свободное удовольствіе. Удовольствіе отъ пріятнаго основывается на склонности, отъ прекраснаго—на расположеніи, отъ хорошаго—на уваженіи.

Удовольствіе отъ прекраснаго, по своему количеству, *всеобще*. Удовольствіе отъ прекраснаго, такъ какъ оно безкорыстно и свободно, можетъ быть основано не на частныхъ условіяхъ (какъ удовольствіе отъ пріятнаго), а только на томъ, что̀ судящій можетъ предполагать и во всякомъ другомъ. Но значеніе для всякаго при эстетическомъ сужденіи можетъ возникнуть не отъ понятій (какъ при этическомъ). Значитъ съ нимъ связано притязаніе не на объективную, а на субъективную всеобщность.

По отношенію цѣлей, которыя принимаются въ разсчетъ въ сужденіяхъ вкуса, красота есть форма цѣлесообразности предмета, по скольку она воспринимается въ немъ *безъ представленія цѣли*. Цвѣтокъ, напримѣръ тюльпанъ, считается прекраснымъ, такъ какъ въ его воспріятіи мы видимъ извѣстную цѣлесообразность, которая, такъ, какъ мы ее обсуждаемъ, не отнесена ни къ какой цѣли. Кантъ различаетъ свободную и зависимую красоту. Свободная красота (pulchritudo vaga) не предполагаетъ понятія о томъ, чѣмъ долженъ быть предметъ. Зависимая красота (pulchritudo adhaerens) предполагаетъ такое понятіе, какъ совершенство предмета сообразно этому понятію. Удовольствіе отъ разнообразнаго въ вещи по отношенію къ внутренней цѣли, которая опредѣляетъ ея возможность, основано на понятіи; а удовольствіе отъ (свободной) красоты не предполагаетъ понятія, а непосредственно связано съ представленіемъ, посредствомъ котораго данъ предметъ (а не посредствомъ котораго онъ мыслится). Если предметъ объявляютъ прекраснымъ подъ условіемъ опредѣленнаго понятія, если, слѣдовательно, сужденіе вкуса о красотѣ ограничивается сужденіемъ разума и совершенства или внутренней цѣлесообразности, то сужденіе уже не есть свободное и чистое сужденіе вкуса. Только

въ обсужденіи свободной красоты сужденіе вкуса вполнѣ чисто.

По модальности, прекрасное имѣетъ *необходимое* отношеніе къ удовольствію. Эта необходимость не теоретическая и объективная, да и непрактическая, но она какъ необходимость, мыслимая въ эстетическомъ сужденіи, можетъ мыслиться только въ видѣ примѣра, т. е. это необходимость опредѣленія всѣхъ къ сужденію, на которое смотрятъ, какъ на примѣръ всеобщаго правила, котораго нельзя указать. Эстетическое общее чувство, какъ дѣйствіе, вытекающее изъ свободной игры нашихъ познавательныхъ силъ, есть идеальная норма. При предположеніи ея можно составить себѣ за правило сужденіе, которое согласно съ ней, и удовольствіе отъ объекта, выраженное въ немъ, не безъ основанія можно сдѣлать правиломъ, для всякого, такъ какъ принципъ является хотя и субъективнымъ, но субъективно всеобщимъ, онъ—идея, необходимая для всякого.

Прекрасное нравится съ притязаніемъ на сочувствіе всякого другого, какъ символъ нравственно хорошаго, и потому вкусъ есть въ сущности способность, обсуждающая олицетвореніе нравственныхъ идей.

Возвышенно то, что непосредственно нравится противодѣйствіемъ интересу чувствъ. Объектъ природы можетъ годиться только для изображенія возвышенности, но не можетъ быть собственно возвышеннымъ, хотя многіе объекты природы позволительно назвать прекрасными. Ибо собственно возвышенное не можетъ содержаться ни въ какой чувственной формѣ, но касается только идей разума, которыя, хотя соотвѣтственное имъ изображеніе и невозможно, возбуждаются и призываются въ душу именно этимъ несоотвѣтствіемъ, которое можно представить чувственно.

Возвышенность заключется, напримѣръ, не столько въ взволновенномъ бурями океанѣ, сколько въ чувствѣ, на которое душа должна настроиться, созерцая океанъ и побуждаемая оставить чувственность и заняться идеями, которыя содержатъ высшую цѣлесообразность. Для прекраснаго въ природѣ мы должны имѣть основаніе внѣ насъ, а для возвышеннаго—только въ насъ и въ томъ способѣ мышленія, который вноситъ возвышенность въ представленіе природы. Удовольствіе отъ возвышеннаго, также какъ и удовольствіе отъ прекраснаго, по количеству должно быть всеобщимъ, по качеству—безкорыстнымъ, по отношенію—дѣлать субъективную цѣлесообразность доступной представленію, и по модальности—представлять эту цѣлесообразность необходимо.

Кантъ различаетъ два класса возвышеннаго, именно математически и динамически возвышенное. Все возвышенное ведетъ за собою движеніе духа, связанное съ обсужденіемъ предмета, такъ какъ вкусъ въ прекрасномъ предпологаетъ и сохраняетъ духъ въ спокойномъ созерцаніи. А на это движеніе надо смотрѣть, какъ на субъективно цѣлесообразное; оно относится силою воображенія или къ познавательной или къ пожелательной способности. Въ первомъ случаѣ построеніе силы воображенія бываетъ математическимъ, связанной съ оцѣнкой величинъ, въ другомъ—динамическимъ, происходящимъ изъ сравненія силъ. Но въ обоихъ случаяхъ предписывается одинаковый характеръ объекту, который вызываетъ этотъ голосъ силы воображенія. Если мы при сравненіи величины постоянно идемъ впередъ, переходя, напримѣръ, отъ высоты взрослаго человѣка къ высотѣ горы, отсюда—къ земному діаметру, къ діаметру земной орбиты, млечнаго пути и системы туманныхъ пятенъ, и достигаемъ все большихъ и большихъ

единицъ, то все великое въ природѣ всегда кажется намъ опять малымъ, а на самомъ дѣлѣ, только наша сила воображенія въ всей ея безгроничности, да съ нею и природа, исчезающе малы относительно идеи разума. Потому математически возвышенное, на которое сила воображенія безплодно тратитъ всѣ свою объединяющую способность, велико свыше всякой мѣрки чувствъ. Чувство возвышеннаго включаетъ чувство неудовольствія отъ несоразмѣрности силы воображеніи при эстетической оцѣнкѣ величины, а вмѣстѣ и удовольствія, — находить всякую мѣрку чувственности несоразмѣрной идеямъ разума. Динамически возвышена природа въ эстетическомъ сужденіи, какъ сила не имѣющая надъ нами власти. Хотя природа и страшна намъ, какъ чувственнымъ существамъ, но она пробуждаетъ нашу силу, отличную отъ природы. Эта сила заставляетъ насъ смотрѣть на предметъ нашихъ заботъ, какъ на нѣчто мелкое, и оттого видѣть въ могуществѣ природы не одну власть, передъ которой мы бы должны склонятся, если бы дѣло косалось утвержденія или отрицанія нашихъ высшихъ основоположеній. Такимъ образомъ душа замѣчаетъ возвышенность своего опредѣленія относительно природы. Возвышенное, какъ просто высокое, заключается только въ собственномъ опредѣленіи субъекта.

Хотя непосредственное удовольствіе отъ прекраснаго въ природѣ предполагаетъ и развиваетъ извѣстную вольность въ способѣ мышленія, т. е. независимость удовольствія отъ простого чувственнаго наслажденія, вся эта свобода представляется тутъ больше во время игры, нежели при законымъ занятіи, которое является настоящимъ свойствомъ нравственности человѣка, гдѣ разумъ долженъ дѣлать насилье чувственности. Въ эстетическомъ сужденіи о возвышенномъ эта власть представляется такъ, какъ

будто бы она выполнялась самой силой воображенія, какъ орудіемъ разума; оттого настроеніе духа, связанное съ чувствомъ возвышеннаго въ природѣ, сходно съ нравственнымъ настроеніемъ.

Сужденія вкуса не основываются на опредѣленныхъ понятіяхъ, а только на одномъ, хотя и неопредѣленномъ, именно—на понятіи о сверхчувственномъ субстрастѣ явленій.

Искусство есть созиданіе черезъ посредство свободы. Механическое искусство предпринимаетъ дѣйствія, сообразныя познанію возможного предмета, чтобы дать ему дѣйствительность, *эстетическое* искусство имѣетъ непосредственнымъ намѣреніемъ чувство удовольствія или какъ простое ощущеніе (пріятное искусство) или при обсужденіи—какъ удовольствіе отъ прекрасного (изящное искусство). Произведеніе изящнаго искусства должно являться въ то же время и дѣломъ свободы, но однако на столько свободнымъ отъ всякаго принужденія произвольныхъ правилъ, какъ будто бы оно было продуктомъ простой природы. Геній есть талантъ (природное дарованіе), который даетъ искусству правило. Изящное искусство есть искусства генія.

Изъ этого краткаго анализа ясно, что ученіе Канта о прекрасномъ въ многомъ приближается къ взглядамъ на этотъ предметъ Гетчесона и удаляется отъ взглядовъ Рида: какъ Кантъ такъ и Гетчесонъ проповѣдываютъ *эстетическій субъективизмъ*. Всѣ характерныя черты, которыя они усматриваютъ въ прекрасномъ относятся къ чувству и воображенію субъекта. Всякое познаніе исключается съ сужденія вкуса. «Сужденіе вкуса,—говоритъ Кантъ,—не есть сужденіе познанія; оно, слѣдовательно, не есть логическое сужденіе, но *эстетическое* (т. е. такое, въ основѣ

котораго лежитъ чувствительность), или другими словами, начало опредѣляющее его есть начало чисто субъективное». И нѣсколько дальше Кантъ прибавляетъ: «Не можетъ быть объективнаго правила для вкуса, которое бы опредѣляло посредствомъ понятія, въ чемъ заключается прекрасное, ибо, всякое сужденіе, вышедшее изъ этого источника, есть эстестическое сужденіе, т. е. такое, которое имѣетъ свой опредѣляющій принципъ въ чувствѣ субъекта, а не въ познаніи объекта». Однако и Кантъ не вполнѣ вѣренъ этой теоріи. Онъ принужденъ признать родъ прекрасного, котораго принципъ заключается въ согласіи съ идеей, т. е. въ совершенствѣ, значитъ прекрасное логическое, условное, которое не довлѣетъ само себѣ, и которое, вслѣдствіе этого онъ называетъ зависимымъ прекраснымъ, pulchritudo adhaerens, въ противоположность красотѣ свободной, по преимуществу, эстетической, которую онъ называетъ pulchritudo voga.

Изъ этого различія двухъ родовъ красоты, Кантъ извлекаетъ теорію идеала. Красота свободная, по его мнѣнію, не имѣетъ идеала, потому что идеалъ есть нѣчто опредѣляемое. Цвѣтокъ, напримѣръ, имѣетъ только свободную красоту; у него нѣтъ идеала, потому что цвѣтокъ не опредѣляется своимъ понятіемъ. У одного только человѣка есть идеалъ красоты. Но и въ идеалѣ человѣка нужно отличать, во-первыхъ, нормальную, эстетическую идею, представляющую правила нашего сужденія о человѣкѣ, какъ о нѣкотораго рода животномъ; затѣмъ, идею разума, придающую опредѣленную форму цѣлямъ человѣчества. Нормальная идея есть типъ, который служитъ принципомъ техники въ природѣ, и которому адекватна только вся порода, а не тотъ или иной индивидуумъ въ частности. Типъ образуется съ помощью опыта. Мы бе-

ремъ среднюю величину высоты, длины головъ, носа нѣсколькихъ тысячъ человѣкъ и получаемъ такимъ образомъ воображаемую фигуру, которая даетъ нормальную идею красиваго мужчины въ странѣ, гдѣ происходитъ это сравненіе. Таковъ былъ канонъ Поликлета; такова была, по всей вѣроятности, корова Мирона. Идеалъ красоты нѣчто совершенно другое. Идеалъ въ человѣческой фигурѣ, въ которой только и можно его встрѣтить, состоитъ въ нравственной экспрессіи. Здѣсь выраженіе недостаточно: необходимо, чтобы чистыя идеи разума и большая сила воображенія соединились въ томъ, кто хочетъ судить о человѣкѣ, и представить въ видимомъ изображеніи его высшую цѣлесообразность, т. е. красоту души, ея чистоту, силу или ея ясность. Но сужденіе, основанное на такомъ идеалѣ красоты, не есть чистое сужденіе вкуса.

§ 9. Шеллингъ.

Эстетическое ученіе Шеллинга не многимъ отличается отъ ученія Платона, покрайней мѣрѣ въ своихъ основныхъ положеніяхъ. Съ точки зрѣнія Шеллинга природа является намъ какъ вселенская и божественная сила, вѣчно творящая, извлекающая все изъ своего собственнаго лона. Совершенство, красота всакаго предмета опредѣляется присутствіемъ въ немъ этой силы, оживляющей его. Намъ необходимо,—говоритъ Шеллингъ,—подняться выше формы, чтобы ее снова найти сознательной и живой, чтобы ее дѣйствительно чувствовать. Разсматривайте самыя прекрасныя формы природы; что остается отъ нихъ, послѣ того, какъ вы лишили ихъ начала активнаго, оживляющаго ихъ? Ничего, кромѣ самыхъ незначительныхъ свой-

ствъ въ родѣ протяженія и ихъ отношеній въ пространствѣ. Часть матеріи, находящаяся рядомъ съ другой частью,— все это ни въ какомъ случаѣ не вліяетъ на ея внутреннюю сущность. Форма образуется не сопоставленіемъ частей, а ихъ расположеніемъ. А расположеніе опредѣляется только положительной силой, которая именно сопротивляется изолированности частей, которая подчиняетъ ихъ многообразіе единству идеи. Но сущность должна проявиться въ формѣ не только какъ вообще начало активное, но также какъ духъ. Всякое единство можетъ имѣть только духовное происхожденіе.

Изъ этой теоріи прекраснаго Шеллингъ выводитъ теорію искусства. Прежде всего онъ разсматриваетъ общее положеніе, заключающееся въ томъ, что искусство должно подражать природѣ. Это положеніе справедливо, говоритъ онъ, но должно быть точнѣе опредѣлено. Какую пользу можетъ принести художнику подражаніе, если слову *природа* мы не придадимъ опредѣленнаго значенія? Для одного природа есть не болѣе, какъ безжизненный агрегатъ самыхъ разнообразныхъ предметовъ или пространствъ, въ которыхъ онъ представляетъ себѣ вещи и ихъ относительное положеніе. Для другого она есть не болѣе, какъ та почва, которая его питаетъ. Только въ глазахъ натуралиста-философа она является какъ божественная сила, извлекающая все изъ своего собственнаго лона, которой дѣятельность вѣчно порождаетъ новыя творенія. Принципъ подражанія природѣ, конечно, имѣлъ бы огромную важность, еслибы онъ училъ искусство соперничать съ этой творческой силой, но не таковъ былъ смыслъ слова подражаніе, когда оно въ первый разъ было высказано. Было бы странно, еслибы тѣ, которые отказываютъ жизнь природѣ, рекомендовали подражать ей въ искусствѣ. Съ

другой стороны, долженъ ли художникъ всему подражать въ природѣ и во всѣхъ ея частяхъ? Онъ долженъ воспроизводить только прекрасные предметы и въ нихъ только то, что прекрасно и совершенно. Но въ то же время утверждаютъ, что въ природѣ несовершенное смѣшано съ совершеннымъ, уродливое съ прекраснымъ. Но какъ отличить одно отъ другого, въ особенности тому, который желаетъ только рабски подражать? Обычай подражателей—усвоивать себѣ недочеты ихъ образцовъ болѣе, чѣмъ ихъ красоты, потому что недочеты доступнѣе, характернѣе и легче схватываются. Вотъ почему мы видимъ, что подражатели чаще подражаютъ уродливому, чѣмъ прекрасному и даже имѣютъ какую-то особенную склонность къ уродливому. Вещи, разсматриваемыя не въ ихъ сущности, а въ ихъ пустой и абстрактной формѣ, ничего не говорятъ нашей душѣ. Для того, чтобы онѣ кое-что отвѣчали намъ, нужно, чтобы мы придали имъ нѣчто изъ нашего собственнаго чувства, изъ нашего духа. И наконецъ, что такое совершенство предмета? Ничто иное, какъ творческая жизнь, какъ сила, оживляющая его.

Уже давно было признано,—продолжаетъ Шеллингъ,—что въ художественномъ творчествѣ есть элементъ безсознательнаго, что къ сознательной дѣятельности присоединяется безсознательная сила и проникновеніе взаимное этихъ двухъ началъ порождаетъ самыя высокія произведенія искусства. Произведенія, которымъ недостаетъ этой печати безсознательнаго, могутъ быть сейчасъ же узнаны по какой-то безжизненности; напротивъ того, тамъ, гдѣ присутствіе безсознательнаго очевидно, искусство надѣляетъ свои произведенія, при полной ясности, какою-то неисчерпаемою реальностью, которая приравниваетъ ихъ къ естественнымъ произведеніямъ природы. Во всѣхъ есте-

ственныхъ существахъ живая идея какъ-то слѣпо обнаруживается; но въ искусствѣ она должна обнаруживаться вполнѣ ясно. Поэтому художникъ долженъ оставить этотъ первобытный способъ естественнаго творчества и подняться до настоящей силы творчества духовнаго. Благодаря этому, онъ вступаетъ въ область чистыхъ идей и самъ становится творцомъ.

Конечно, произведенія искусства только повидимому оживлены, оживлены только на поверхности, между тѣмъ какъ въ природѣ жизнь проникаетъ глубже и совершенно сліввается съ матеріей; но постоянныя превращенія матеріи и всеобщій законъ разрушенія конечныхъ существованій не говоритъ ли намъ, до какой степени эта связь не существенна, и что эта связь не есть дѣйствительное слияніе? Поэтому искусство, оживляя свои произведенія только на поверхности, представляетъ какъ не существующее то, что въ самомъ дѣлѣ не существуетъ. Почему для всякаго сколько-нибудь развитого человѣка подражаніе тому, что называютъ дѣйствительностію, подражаніе, доведенное до иллюзіи, кажется самой крайней фальшью и даже производитъ впечатлѣніе призрака, между тѣмъ какъ произведеніе, въ которомъ идея господствуетъ, охватываетъ его со всею силою правды, и даже больше — представляетъ дѣйствительность, какъ правду? Откуда это происходитъ, если не вслѣдствіе чувства болѣе или менѣе темнаго, которое говоритъ ему, что идея есть единственный живой принципъ вещей, что все остальное лишено сущности и есть не болѣе, какъ пустая тѣнь?

По мнѣнію Шеллинга, одно только искусство представляетъ намъ прекрасное во всей его полнотѣ, потому что въ художникѣ соединены двѣ дѣятельности: одна — свободная, безсознательная, неудержимая, которая назы-

вается вдохновеніемъ, и другая—рефлективная, сознательная, которая при помощи труда подчиняетъ вдохновеніе извѣстнымъ правиламъ. Природа прекрасна только частично, случайно, потому что она обладаетъ только безсознательной дѣятельностію. Отсюда слѣдуетъ, что искусство не только не подчиняется закону природы, но, напротивъ того, даетъ принципъ и правило для сужденія о красотѣ природы. И такъ, искусство независимо; оно не имѣетъ никакой посторонней цѣли, оно чисто и свято; оно отвергаетъ всякій союзъ съ тѣмъ, что только удовольствіе, и съ тѣмъ, что только полезно.

§ 9. **Гегель**.

Прекрасное Гегель опредѣляетъ какъ антиципированную побѣду духа надъ матеріей; это—идея, проникающая матерію и видоизмѣняющая ее по своему образу, это матерія одухотворенная, идеализированная. Идея съ одной стороны и матерія съ другой являются двумя необходимыми и нераздѣльными фактами прекраснаго. Матерія, которою пользуется идея для своего воплощенія, является то болѣе или менѣе послушной, то мятежной служанкой; отсюда—разныя формы искусства.

Въ началѣ матерія еще во многихъ отношеніяхъ не поддается идеѣ и сохраняетъ по отношенію къ ней относительную свободу, которую она теряетъ въ болѣе совершенныхъ формахъ искусства. Первоначальная форма искусства, о которой мы говоримъ, есть *архитектура*. Въ архитектурѣ идея и форма являются еще вещами весьма различными: идея еще не въ состояніи привести матерію, которой она пользуется, къ полному повиновенію, матерія

еще мятежна. Архитектура есть еще только символическое искусство, гдѣ форма напоминаетъ идею, не выражая ее прямо. Пирамида, пагода, греческій храмъ, христіанскій соборъ—все это удивительные символы, но разница между этими зданіями и идеей, которой они служатъ символомъ, такъ же велика, какъ между небомъ и землей. Поэтому и матерія, которой пользуется архитектура, есть самое матеріальное въ физическомъ мірѣ—камень. Архитектура изъ всѣхъ искусствъ—самое матеріальное искусство; по отношенію къ скульптурѣ, живописи, музыкѣ, она есть то же, что царство минеральное по отношенію къ царству растительному и царству животному. Подобно астрономической вселенной съ ея неизмѣримыми величинами и подавляющимъ величіемъ, архитектура изображаетъ серьезное, строгое, колоссальное, нѣмое величіе, не измѣненный покой силы, несокрушимое statu quo безконечнаго; она не въ состояніи передать тысячи оттѣнковъ живой идеи, безконечно разнообразныя красоты реальности.

Дуализмъ формы и идеи, которымъ отличается архитектура, стремится къ исчезновенію въ скульптурѣ. *Скульптура* имѣетъ то общее съ архитектурой, что она пользуется, подобно своей старшей сестрѣ, грубой матеріей, мраморомъ, мѣдью; но она отличается отъ первой тѣмъ, что умѣетъ гораздо лучше измѣнить, одухотворить свой матеріалъ. Въ созданіи архитектуры есть всегда масса мелкихъ украшеній, орнаментовъ, прибавокъ, которыя ничего не прибавляютъ къ выраженію идеи. Въ статуѣ, напротивъ, нѣтъ ничего чуждаго идеѣ, которую она выражаетъ, ничто не избѣгаетъ служенію идеалу. Она уже не есть только символъ, но прямое откровеніе, непосредственное выраженіе идеи, которая съумѣла проникнуть матерію и передѣлать ее по своему образу. Но въ идеѣ

есть существенный элементъ, котораго не можетъ передать намъ скульптура: послѣдняя выражаетъ только форму жизни, но не можетъ показать намъ душу, по скольку она высказывается во взорѣ. Прогрессъ этотъ реализуется *живописью*.

Матерія, которой пользуется живопись, въ нѣкоторомъ родѣ менѣе матеріальна, нежели матерія скульптуры и архитектуры; это уже не тѣло трехъ измѣреній, но плоская поверхность. Глубина сводится въ ней къ простой видимости, представляемой перспективой, одухотворенной. Вслѣдствіе этого живопись есть уже искусство болѣе идеальное, нежели скульптура. Однако матеріалы, которыми она пользуется, еще упорно не поддаются полному видоизмѣненію въ духъ и жизнь. Живопись можетъ передать только одинъ моментъ жизни, моментъ, который она должна какъ бы отлить въ форму и такимъ образомъ матеріализировать. Идея еще заключена въ ней въ матерію и и пространство. При посредствѣ этой общей отличительной черты, архитектура, скульптура, живопись вмѣстѣ составляютъ искусство объективное, внѣшнее, видимое, матеріальное. Поэтому-то онѣ и нераздѣльны, соединяются и комбинируются между собой на тысячу ладовъ. Внѣшній и матеріальный характеръ этихъ трехъ первобытныхъ формъ искусства смѣняется искусствомъ субъективнымъ невидимымъ, не матеріальнымъ въ *музыкѣ*.

Музыка есть искусство одухотворенное, искусство субъективное. Она умѣетъ воспроизводить съ потрясающей истиной самое сокровенное въ человѣческой душѣ, чувство и его безконечные оттѣнки. Діаметрально противуположная архитектурѣ, скульптурѣ, живописи, исключительно объективнымъ искусствамъ, она въ свою очередь есть еще искусство несовершенное. Совершенное искус-

ство не заключаетъ въ себѣ ничего исключительнаго, оно есть синтезъ всѣхъ противуположностей, гармоническое объединеніе міра, въ которомъ звучитъ музыка, съ міромъ объективнаго искусства: это искусство есть искусство *поэзіи*.

Поэзія есть искусство, одаренное словомъ, искусство, которое можетъ все сказать, все выразить, все сызнова создать,—искусство всеобщее. По отношенію къ музыкѣ она есть то, что скульптура по отношенію къ архитектурѣ. Скульптура, какъ и архитектура, пользуется матеріей въ ея самой грубой формѣ, но въ противуположность архитектурѣ, она одухотворяетъ мраморъ, даетъ жизнь и выраженіе скалѣ, изъ которой архитектура съумѣла сдѣлать только болѣе или менѣе краснорѣчивый символъ; поэзія и музыка точно такимъ же образомъ обѣ пользуются звукомъ, но отличаются по употребленію, которое онѣ дѣлаютъ изъ этого драгоцѣннаго инструмента. Музыка дѣлаетъ изъ звука то же, что архитектура изъ мрамора—символъ идеи, поэтому-то музыкальная пьеса, подобно созданію архитектора, допускаетъ самыя разнообразныя истолкованія. Совершенно иное происходитъ по отношенію къ поэтическому произведенію, согласному съ законами искусства. Подобно скульптурѣ, поэзія умѣетъ владѣть матеріей настолько, что подчиняетъ ее всю идеѣ.

Не ясный и не опредѣленный въ музыкѣ, какъ чувство, которое она выражаетъ, звукъ въ рукахъ поэта становится звукомъ членораздѣльнымъ, опредѣленнымъ,—словомъ, рѣчью; архитектура и музыка пробуждаютъ идею, скульптура и поэзія передаютъ ее. Архитектура только напоминаетъ божество, царящее въ надзвѣздномъ мірѣ; скульптура поднимается на самое небо, сводитъ боговъ на землю, воплощаетъ идею, безконечное. Музыка заключаетъ

безконечное въ чувство, поэзія требуетъ для безконечнаго безграничной области, которая принадлежитъ ей по праву, она овладѣваетъ природой и исторіей, душою и міромъ, небомъ и землею. Она могуча, какъ безконечное, изображаемое ею, она продуктивна, изобрѣтательна, какъ Богъ, вдохновляющій поэта.

Искусство восточное или первобытное—существеннымъ образомъ символическое. Оно любитъ аллегорію, параболу. Въ противуположность произведеніямъ греческаго генія, которыя сами себѣ служатъ объясненіемъ, произведенія восточнаго искусства нуждаются въ истолкованіи и могутъ быть объясняемы различнымъ способомъ. Оно еще не въ силахъ справиться съ матеріей и идея этого безсилія высказывается во всѣхъ его произведеніяхъ.

Тяжелое, безобразное, несоразмѣрное, пренебрегающее формой, законченностью, оформленностью, подробностями, любящее каррикатуру, напыщенное, преувеличенное, чрезмѣрное, колоссальное, оно во всѣхъ своихъ произведеніяхъ выдаетъ свое предпочтеніе къ безконечному, неизмѣримому.

Въ греческомъ искусствѣ символъ уступаетъ мѣсто непосредственному выраженію, идея цѣликомъ проникаетъ въ форму и форма совершенно идеализуется. Въ греческой скульптурѣ, напримѣръ, идея и форма составляютъ одно удивительное единство. Олимпъ спускается на землю, боги принимаютъ человѣческую форму, человѣческое идеализируется, обожествляется. Греческое искусство діаметрально противуположно искусству восточному и образуетъ съ нимъ полный контрастъ. Въ восточномъ искусствѣ идея оставалась внѣ формы и не могла, если можно такъ выразиться, проникнуть за запоры матеріи. Въ греческомъ искусствѣ она ихъ преодолѣваетъ, она входитъ въ матерію

цѣликомъ и такъ, что когда запоры за нею затворяются, она остается какъ бы въ плѣну. Само величіе ея побѣды становится пораженіемъ; само совершенство греческаго искусства является недостаткомъ и несовершенствомъ. Идея такъ совершенно проникаетъ матерію, что перестаетъ отъ нея отличаться, приносится, такъ сказать, въ жертву внѣшней формѣ и физической красотѣ. Но чувственная форма, хотя бы и самая идеальная, не можетъ абсолютно и вполнѣ отвѣчать той идеѣ, которую она выражаетъ; конечное, какъ бы восхитителенъ не былъ его видъ, не можетъ совершенно выразить безконечное. Греческое искусство, искусство возвышенное и почти сверхчеловѣческое, получаетъ въ концѣ концовъ матеріалистическій отпечатокъ.

Этотъ недостатокъ, столь же крупный, какъ и безобразный спиритуализмъ азіятскаго искусства, исправляется въ христіанскомъ искусствѣ. Христіанство зоветъ искусство изъ міра внѣшняго, въ которомъ оно погрязло, въ его истинную родину, сферу идеальную. Подъ вліяніемъ христіанства идея прекраснаго одухотворяется, обожаніе физической красоты уступаетъ культу нравственной красоты, чистотѣ, святости; культъ Венеры смѣняется культомъ Св. Дѣвы. Христіанское или романтическое искусство не исключаетъ красоты физической, но она подчиняетъ ее красотѣ трансцендентной, нравственному идеалу.

Но матеріальная форма не можетъ выразить нравственной идеи во всей ея полнотѣ, и эта-то невозможность приводитъ въ отчаяніе христіанскаго художника. Самая удивительная статуя, самая совершенная картина, самая возвышенная мелодія, самая восхитительная поэзія всегда ниже той идеи, которую онѣ хотятъ передать, потому что эта идея безконечна и выше всякой матеріаль-

ной формы. Какъ ни совершенны произведенія католическаго искусства, они не могутъ его удовлетворить; Св. Дѣва, о которой онъ мечтаетъ, жилища блаженныхъ, которыя онъ провидитъ своимъ духовнымъ окомъ, небесная музыка, аккорды которой наполняютъ его душу, божественная жизнь, которую онъ хотѣлъ бы описать,—однимъ словомъ, его идеалъ еще слишкомъ прекрасенъ, такъ прекрасенъ, что ни рѣзецъ, ни кисть, ни смычекъ, ни перо, ничто матеріальное не въ силахъ его передать. Поэтому-то искусство, отчаяваясь въ себѣ самомъ, начинаетъ въ концѣ концовъ презирать внѣшнюю форму, которая вѣчно безсильна передать безконечное, впадаетъ въ тотъ крайній спиритуализмъ, который въ одно и то же время составляетъ и отличительную черту и недостатокъ романтизма.

Невозможность, съ которой встрѣчается художникъ, желая, при посредствѣ матеріи, дать адекватную форму той идеѣ, которая имъ овладѣла, открываетъ ему разстояніе, которое отдѣляетъ конечное отъ безконечнаго. Если подъ вліяніемъ вдохновенія человѣкъ на одно мгновеніе могъ вообразить себя тождественнымъ съ Богомъ, который его вдохновляетъ, то онъ тотчасъ же видитъ свое ничтожество, лишь только приходится дать матеріальную форму его идеалу. Другими словами, это значитъ, что искусство неотдѣлимо отъ религіи. Въ искусствѣ и въ чувствѣ прекраснаго, возвышеннаго, божественнаго, лежитъ источникъ религіи. Это настолько истинно, что вначалѣ религія и искусство составляютъ одно и то же. Первобытное искусство существеннымъ образомъ религіозно.

Проф. Смирновъ въ своей «Эстетикѣ» слѣдующимъ образомъ характеризуетъ эстетическіе взгляды Гегеля: «Установивши метафизическое понятіе о прекрасномъ, онъ

слѣдитъ разныя эпохи въ развитіи искусства, разныя формы, въ которыхъ выражалось единство идеи и явленія,— сущность искусства. Это развитіе совершается на основаніи точныхъ правилъ діалектической методы, посредствомъ противорѣчій и ихъ примиреній въ высшемъ единствѣ. Слѣдуетъ замѣтить, что это построеніе отличается искусственнымъ характеромъ. Діалектическая метода насильно навязывается эстетико-историческому матеріалу, который, вмѣсто освѣщенія, получаетъ не болѣе, какъ лишь нѣкоторое систематическое и въ то же время весьма искусственное распредѣленіе. Зависимость явленій эстетической жизни и художественной производительности отъ ихъ естественныхъ условій большею частію опускаются изъ виду, дѣйствительная связь между разными историческими эпохами въ развитіи эстетическихъ идеаловъ и искусства затемняется, прикрывается искусственной связью, налагаемой условіями этой трехчленной методы. Случается и то, что факты въ своемъ настоящемъ видѣ, не укладывающіеся въ рамки этой философской доктрины, игнорируются или извращаются, передаются въ ложномъ видѣ. Во всякомъ случаѣ, не смотря на всѣ эти недостатки, эстетика Гегеля представляетъ наиболѣе зрѣлый плодъ всего спекулятивнаго развитія нѣмецкой философіи нашего времени. Она содержитъ въ себѣ много совершенно новыхъ и геніальныхъ воззрѣній на искусство, которыя сдѣлались затѣмъ не только достояніемъ эстетики гегельянской школы, но и другихъ противуположныхъ направленій. Но своими счастливыми идеями, сближеніями и сопоставленіями разныхъ фактовъ, своимъ глубокимъ пониманіемъ искусства вообще и разныхъ его формъ въ отдѣльности, Гегель былъ обязанъ своему личному генію и всестороннему образованію. Вообще, слѣдуетъ замѣтить, что пре-

зрительное отношеніе къ философіи Гегеля, какъ и ко всему философскому движенію Германіи конца прошлаго и начала нынѣшняго вѣка, слѣдуетъ считать невѣрнымъ съ исторической точки зрѣнія и не всегда справедливымъ въ критическомъ отношеніи. Сравнительно съ философіей предшествовавшей эпохи, это движеніе во многихъ отношеніяхъ было движеніемъ прогрессивнымъ, движеніемъ впередъ, а не назадъ. То же мы должны сказать объ эстетикѣ этой школы. Узкій, сухой раціонализмъ, господствовавшій въ прошломъ столѣтіи до Канта, оказывался совершенно безсильнымъ понять и оцѣнить должнымъ образомъ художественное творчество, указать значеніе искусства въ ряду другихъ фактовъ человѣческой жизни. Достаточно указать на понятія объ искусствѣ, господствовавшія во Франціи въ періодъ господства псевдоклассической школы, достаточно вспомнить жалкія воззрѣнія на этотъ предметъ, распространенныя и въ Германіи, не только между философами школы Вольфа, но и между замѣчательнѣйшими литераторами этой эпохи. Эстетическія воззрѣнія Канта, Шиллера, Шеллинга, даже романтиковъ не говоря уже о философіи искусства Гегеля, представляютъ въ этомъ отношеніи громадный шагъ впередъ. Эти мыслители гораздо лучше понимали, по крайней мѣрѣ— въ наиболѣе существенныхъ чертахъ,—въ чемъ состоитъ художественное творчество, чѣмъ оно отличается отъ другихъ формъ и родовъ человѣческой дѣятельности. Не столько разсудкомъ и философскимъ мышленіемъ, сколько посредствомъ нѣкоторой индукціи, какъ бы внутренняго чутья и въ силу присущей имъ самимъ геніальности, они поняли значеніе и характеръ художественнаго генія, его превосходство передъ всякой чисто разсудочной дѣятель-

ностью, указавъ, напримѣръ, его чисто творческій характеръ, не стѣсняемый никакими правилами».

§ 10. **Шопенгауэръ.**

Систематически Шопенгауэръ никогда не писалъ объ искусствѣ и эстетикѣ, но многіе его, чрезвычайно оригинальныя воззрѣнія но этотъ предметъ разсѣяны въ разныхъ сочиненіяхъ. Здѣсь мы укажемъ только на его взглядъ на внутреннюю сущность искусства.

Произведенія поэзіи,—говоритъ онъ,—скульптуры и прочихъ искусствъ содержатъ въ себѣ сокровища глубочайшей мудрости, такъ какъ въ нихъ говоритъ вся природа вещей, а художникъ только уясняетъ и переводитъ изрѣченія ея на простой и понятный языкъ. Но само собой разумѣется, что всякій читающій и разсматривающій какое нибудь произведеніе искусства долженъ самъ, собственными средствами, способствовать обнаруженію этой мудрости. Слѣдовательно, каждый пойметъ ее лишь по морѣ своихъ способностей и развитія, подобно тому, какъ морякъ можетъ погрузить свой лотъ лишь на такую глубину, которая соотвѣтствуетъ длинѣ его. Съ художественнымъ произведеніемъ каждый долженъ вести себя, какъ въ присутствіи короля: слѣдуетъ молча ждать, чтобы оно само заговорило, иначе рискуешь не получить отвѣта. Такимъ образомъ, хотя въ художественныхъ произведеніяхъ несомнѣнно заключается вся мудрость, но только въ скрытомъ состояніи. Напротивъ, философія старается точно выразить ее путемъ понятій, но за то она предъявляетъ суровыя и трудно исполняемыя требованія не только тому, кто создаетъ произведенія ея, но и тѣмъ,

которыя пользуются плодами ея. Оттого кругъ распространенія философіи гораздо тѣснѣе, чѣмъ кругъ искусства.

Вышеупомянутое условіе содѣйствія со стороны читателя или зрителя основано отчасти на томъ, что всякое произведеніе искусства можетъ вліять только посредствомъ фантазіи. Поэтому оно должно постоянно будить ее и не оставлять въ бездѣйствій. Это необходимое условіе эстетическаго дѣйствія, а также основный законъ изящныхъ искусствъ. Отсюда слѣдуетъ, что художественное произведеніе должно не все давать нашимъ чувствамъ, но какъ разъ столько, чтобы направить фантазію на истинный путь, предоставивъ ей послѣднее слово. Даже писатель и тотъ долженъ всегда оставлять читателю что-нибудь для размышленія Очень вѣрно поэтому замѣчаніе Вольтера: «Le sécret d'être ennueux, c'est de tout dire». Кромѣ того, такъ какъ самое цѣнное въ искусствѣ слишкомъ интеллектуально, чтобы быть доступнымъ только чувству, то оно должно родиться въ фантазіи, послѣ того, какъ зародилось въ чувствѣ. Этою недосказанностью объясняется, почему эскизы великихъ мастеровъ часто сильнѣе дѣйствуютъ, чѣмъ законченныя картины. Этому способствуютъ еще и то обстоятельство, что эскизы обыкновенно дѣлаются въ одинъ пріемъ, въ минуты сильнаго подъема духа; тогда какъ большая картина подвергается много разъ передѣлкамъ, подъ вліяніемъ чисто разсудочныхъ соображеній, съ постояннымъ перерывомъ, при которыхъ не мыслимо сильное одушевленіе. Тѣмъ-же закономъ объясняется, почему восковыя фигуры, не смотря на то, что подражаніе природѣ достигаетъ здѣсь высшей степени, все-таки не производятъ эстетическаго дѣйствія. Ихъ нельзя считать художественными произведеніями, потому что онѣ ничего не даютъ фантазіи зрителя. Скульптура даетъ одну форму,

безъ красокъ, живопись—только краски и поверхность формъ; та и другая, слѣдовательно, обращаются къ фантазіи; поэзія даже исключительно обращается къ ней, приводя ее въ движеніе только посредствомъ словъ. Восковыя же фигуры даютъ все: и формы, и краски, такъ что получается рабское подражаніе дѣйствительности.

Мы знаемъ, что цѣль искусства состоитъ въ облегченіи познанія идей (въ платоновскомъ и единственномъ смыслѣ этого слова). Но идеи эти нѣчто созерцательное, а слѣдовательно неисчерпаемое въ его ближайшихъ опредѣленіяхъ. Поэтому передача ихъ возможна только путемъ созерцанія, который и есть единственный для искусства. Такимъ образомъ, всякій, кто исполненъ воспринятой идеи вправѣ сдѣлать искусство средствомъ для передачи ихъ. Простое понятіе, напротивъ, есть нѣчто вполнѣ опредѣленное, а слѣдовательно исчерпаемое, ясно обдуманное, что по содержанію своему можетъ быть передано холодными и трезвыми словами. Поэтому стремленіе выражать понятіе посредствомъ искусства совершенно негодно и относится къ дурной игрѣ. Вотъ почему мы чувствуемъ досаду и даже отвращеніе, когда, разсматривая какую нибудь картину или статую, или читая стихотвореніе, или слушая музыку (имѣющую цѣлью представить что-нибудь опредѣленное), замѣтимъ предательски просвѣчивающее холодное и трезвое понятіе. Для насъ ясно тогда, что это понятіе было исходнымъ началомъ всего произведенія, что оно возникло путемъ яснаго мышленія и потому истощено до послѣдней крайности. Мы досадуемъ, что обманулись въ нашемъ ожиданіи и участіи. Напротивъ, мы остаемся вполнѣ довольны впечатлѣніемъ, когда оно, при всемъ размышленій объ этомъ, не можетъ быть сведено къ ясному понятію. Примѣтой произведенія, возник-

шаго изъ простого понятія, можетъ служить то, что авторъ еще до исполненія можетъ въ ясныхъ словахъ передать, что онъ хотѣлъ изобразить. Конечно, онъ этого никогда не сдѣлаетъ, потому что все уже будетъ тогда достигнуто. Поэтому, недостойно и нелѣпо стараніе нѣкоторыхъ комментаторовъ во что бы то ни стало найти въ томъ или другомъ произведеній Шекспира или Гете какую нибудь отвлеченную истину, которую они будто бы заранѣе хотѣли сообщить. Конечно, самый планъ произведенія долженъ быть обдуманъ, но не заранѣе, и только послѣ воспріятія идеи. Ибо только тѣ мысли произведутъ должное дѣйствіе, которыя свободно вылились изъ чистаго созерцанія.

§ 11. Тэнъ.

Шопенгауэра можно считать послѣднимъ теоретикомъ (въ философскомъ смыслѣ) искусства. Послѣ него выдѣлился одинъ только Тэнъ, который перевелъ, если можно такъ выразиться, взгляды Гегеля на позитивный, научный языкъ. Лучшее средство, по мнѣнію Тэна, доискаться сущности искусства заключается въ томъ, чтобы сравнивать уже существующія произведенія искусства и отыскивать, что въ нихъ есть общаго, и чѣмъ они отличаются другъ отъ друга или отъ другихъ произведеній человѣческой дѣятельности. «Произведенія искусства, говоритъ онъ, имѣютъ цѣлью обнаруженіе какого-либо выдающагося или существеннаго характера, слѣдовательно какой-либо важной идеи, и обнаруженіе болѣе ясное и болѣе полное, чѣмъ это встрѣчается въ дѣйствительности». Затѣмъ, пересматривая различныя искусства, Тэнъ всѣ ихъ приводитъ къ этому опредѣленію. Значеніе искусства онъ опредѣляетъ слѣ-

дующимъ образомъ: «Человѣкъ во многихъ отношеніяхъ есть животное, заботящееся о томъ, чтобы защитить себя отъ природы и отъ людей. Онъ долженъ заботиться о своемъ пропитаніи, одеждѣ, жилищѣ, долженъ защищаться отъ дурной погоды, болѣзней, голода. Съ этою цѣлью онъ обрабатываетъ землю, занимается мореплаваніемъ, различными родами промышленности и торговли. Кромѣ того, онъ долженъ заботиться о размноженій своей породы и защищаться отъ насилія другихъ людей. Съ этою цѣлью онъ образуетъ семью, государство, устанавливаетъ судей, чиновниковъ, законы, войско. Послѣ всѣхъ этихъ заботъ и трудовъ онъ однако не вышелъ еще изъ первоначальнаго круга, онъ все еще остается животнымъ, лучше снабженнымъ и лучше защищеннымъ, нежели другія, но до сихъ поръ заботившимся только о себѣ и о себѣ подобныхъ. Въ эту минуту передъ нимъ открывается высшая жизнь, жизнь созерцанія, благодаря которой онъ интересуется вѣчными, производительными причинами, отъ которыхъ зависитъ его существованіе и существованіе ему подобныхъ; его интересуютъ преобладающія, существенныя характеры, управляющіе совокупностью вещей и оставляющіе свой отпечатокъ на мельчайшихъ подробностяхъ. Для достиженія этой цѣли, у него два пути: первый есть наука, съ помощью которой, открывая эти причины и эти законы, онъ выражаетъ ихъ точными формулами и отвлеченными терминами; второй есть искусство, благодаря которому онъ обнаруживаетъ эти причины и эти законы не въ сухихъ опредѣленіяхъ, непонятныхъ для массы и лишь доступныхъ нѣсколькимъ спеціалистамъ, но осязательно, обращаясь не къ одному только разуму, а къ чувствамъ и сердцу человѣка самого обыкновеннаго. Искусство тѣмъ именно отличается, что оно въ одно и тоже

время и *возвышенно* и *популярно*, что оно обнаруживаетъ все высокое и выражаетъ это понятно для всѣхъ».

Законъ возникновенія произведеній искусства опредѣляется Тэномъ такъ: «Произведеніе искусства опредѣляется общимъ состояніемъ умовъ и нравовъ окружающей среды». Этимъ закономъ Тэнъ приближается къ дарвинизму, и ставя искусство въ слишкомъ тѣсную зависимость отъ среды, сводитъ до минимума самодѣятельность художественной индивидуальности.

ГИГІЕНА БЕРЕМЕННОСТИ. **Обязанности матери.** Уходъ за маленькимъ ребенкомъ. Соч. д-ра Аммона, просмотрѣнное проф. Виккелемъ, переводъ съ 32-го нѣмецк. изд. подъ редакціею д-ра В. Аболенскаго 308 стр. Спб. Ц. 1 р.

I. Беременность. Признаки беременности.—Продолжительность ея.—Разстройства во время ея. — Діэта беременныхъ. — Пища. — Напитки. — Одежда.—Обувь.—Волосы.—Движенія и хозяйственныя занятія.—Сонъ.—Чистоплотность.—Нравственное состояніе.—Предразсудки.—Обстановка.—Лекарства. — Кормленіе грудью. — Груди. — Пищевареніе беременныхъ.—Роды.—**II. Роды.** Помѣщеніе.—Окружающія лица.—Потуги и боли.—Одежда. — Новорожденный. — **III. Послѣродовой періодъ.** Питье и пища.—9-тидневное лежаніе.—Обмыванія.—Поврежденія промежности.—Дѣятельность кожи.—Питаніе и занятія.—Кормленіе грудью.—Молоко матери.—Вставаніе съ постели и одежда.—**IV. Кормящая мать и грудной ребенокъ.** Кормленіе грудью.. — Молоко матери. — Питье и пища матери. — Занятія и сонъ. — Вліяніе лекарствъ и настроеніе матери на молоко.—Правила для кормящихъ грудью. — Сколько разъ кормить ребенка.—Прикармливанія.—**V. Кормилица.** Выборъ кормилицы.—Образъ жизни ея. Пища и питье ея.—Надзоръ за нею.—За ребенкомъ.—**VI. Искусственное вскармливаніе.** Перевариваніе молока.—Правила искусственнаго вскармливанія.—Коровье молоко.—Смѣшиваніе его съ водою. — Сгущенное молоко.—Стерилизованное молоко.—Сливки съ мукою.—Молочная мука Нестле.—Легуминова.—Яичный желтокъ. — Супъ Либиха. — Густая пища. — Шоттландская овсяная мука.—Соска.—Взвѣшиваніе ребенка. — **VII. Уходъ за ребенкомъ до прорѣзыванія зубовъ.** Ванны.—Колыбель.—Купанье.—Мытье головки.—Одежда. — Чистоплотность. — Сидѣнье. — Ходьба.—Способъ Гелиса.—Крикъ.—Движеніе ребенка. — Свѣжій воздухъ. — Окачиваніе.—Сонъ.—Постель. — Пеленки.—Открытыя ноги. Фуфайка.—**VIII. Прорѣзываніе зубовъ и отнятіе отъ груди,** Признаки прорѣзыванія и разстройства.—Прорѣзываніе молочныхъ зубовъ.—Отнятіе отъ груди и пріученіе къ другой пищѣ.—Увеличеніе вѣса ребенка.—**IX. Оспопрививаніе.** Время прививки.—Явленія прививки.—Повторная прививка.—Телячья оспа.—Эпидемія натуральной оспы.—Опасности оспопрививанія.—**X. Діэта и уходъ за ребенкомъ послѣ прорѣзыванія зубовъ.** Измѣненія въ организмѣ ребенка.—Пища.—Лакомства.—Питье.—Чистоплотность.—Волосы.—Зубы.—Платье.—Обувь.—Свѣжій воздухъ. — Дѣтская комната.—Нянька. — **XI. Уходъ за больнымъ ребенкомъ. XII. Наслѣдственныя болѣзни. XIII. Умственное развитіе ребенка. XIV. Физическое возрожденіе.**

Тайны великой Индіи. Разсказы изъ путешествій по Индіи. Приключеніе охотниковъ за тропическими растеніями и описаніе охоты на дикихъ звѣрей. Съ рисунк. Цѣна 1 р. 50 к.

Разсказы капитана Майнъ-Рида пользуются заслуженною извѣстностью. И дѣйствительно, трудно представить что-нибудь занимательнѣе этихъ разсказовъ не только для юноши, но и для взрослаго образованнаго человѣка. Майнъ-Ридъ выводитъ на сцену разныхъ животныхъ Стараго и Новаго свѣта, хотя и старается преимущественно знакомить читателей съ дѣвственною природою. Такъ, онъ описываетъ малоизвѣстныя страны Африки или пустынные лѣса Америки. Но главный интересъ его описаній заключается въ томъ, что онъ разсказываетъ лишь то, что наблюдалъ самъ лично, группируетъ факты изъ жизни дѣйствительной.

Дозволено цензурою С.-Петербургъ 18 Мая 1894 г.

Типографія и Литографія В. А. Тиханова, Садовая 27.

Семь чудесъ свѣта. Путешествіе къ семи чудесамъ свѣта съ научною цѣлью. Соч. Люсьена Оже. Переводъ съ французскаго Вольфсона. съ 21 рис. Спб. 1892 г. Ц. 1 р.

Люсьенъ Оже принадлежитъ къ числу тѣхъ авторовъ, которые умѣютъ овладѣть читателемъ, не употребляя для этого никакихъ искусственныхъ пріемовъ. Благодаря живости и правдивости изложенія, заслуживаетъ полнаго вниманія читателей, ищущихъ чтенія серьезнаго, поучительнаго и, въ то же время, интереснаго. Въ особенности же она можетъ быть рекомендована юношеству, у котораго еще свѣжи въ памяти важнѣйшія свѣдѣнія по древней исторіи.

Культура Италіи въ эпоху возрожденія. Сочиненіе Буркхарда. Переводъ съ нѣмецкаго. Спб. 1876 г. Ц. 3 р.

Прошедшее философіи. Опытъ соціологическаго изслѣдованія общихъ законовъ развитія философской мысли. Соч. Е. де-Роберти, въ 2-хъ т. М. 86 г. Ц. 4 р.

Соціологія, основная задача ея и методологическія особенности, мѣсто въ ряду наукъ, раздѣленіе и связь съ біологіею и психологіею. Соч. Е. де-Роберти. Спб. Ц. 2 р.

Шекспиръ. Соч. Гервинуса. Переводъ съ нѣмецкаго Константина Тимофѣева. Изданіе второе, дополненное, 4 большихъ тома, на лучшей веленевой бумагѣ. Спб. 1878 г. Цѣна за четыре т. 8 р.

Божественная комедія Адъ. Соч. Данте Алигіери. Переводъ П. А. Каншина. Спб. 1894 г. Ц. 1 р.

Руководство къ изученію шахматной игры. У. Цукерторта и Дюфреня. Спб. 1891 г., изд. 3-е дополненное, ц. 1 р. 50 к. Съ 120 различными діаграммами и 42 пояснительными партіями 7 шахматистовъ.

Преподаватель и учитель бальныхъ танцевъ. Второе исправленное и дополненное изданіе. Общедоступное руководство къ изученію всѣхъ общественныхъ танцевъ и руководство для распорядителей на балахъ и семейныхъ вечерахъ, съ указателемъ фигуръ для кадрили, котильона и мазурки. *Съ приложеніемъ статей*: 1) О пользѣ преподаванія танцевъ; 2) Краткій историческій очеркъ появленія салонныхъ танцевъ; 3) Характеристика національныхъ танцевъ. Сост. артистъ Императорскихъ театровъ Л. Сгуколкинъ. Спб. 90 г. Ц. 1 р.

«Пѣснь о Нибелунгахъ» Переводъ М. Кудряшова. Спб. 1890 г. Цѣна 2 р.

Переводчикъ г. Кудряшовъ задался цѣлью передать поэму на русскій языкъ возможно ближе, строка въ строку, ничего не прибавляя и не измѣняя размѣра оригинала. Г. Кудряшовъ предпосылаетъ своему переводу весьма обширное введеніе, въ которомъ знакомитъ читателя съ исторіею текста поэмы, ея біографіею, содержаніемъ, другими сказаніями о Нибелунгахъ и проч.

Женщины. Соч. профессора П. Мантегацца. Переводъ Н. Федоровой. Больш. т. Спб. 1894 г. 400 стр. Ц. 1 р. 50 к.

«Происхожденіе міра» Соч. Фэйе. Переводъ съ французскаго. Спб. 2-е изданіе 1895 г. Ц. 1 р. 35 к.

Дозволено цензурою. С.-Петербургъ, 18 мая 1894 г.

Типографія и Литографія В. А. Тиханова, Садовая № 27.

